التطور الثقافي في مصر منذ ١٩٥٢

محاضرة للدكتور لويس عوض
وتعليقات للدكتور محمد يوسف نجم

(دعي الدكتور لويس عوض المستشار الثقافي لجريدة «الاهرام» ، الى اميركا لالقاء محاضرة في مؤتمر الطلاب الجامعيين العرب . وقد تحدث عن رحلته تلك في كتاب له صدر في سلسلة « اقرأ » بعنوان « رحلة الشرق والغرب » ، وأورد نص تلك المحاضرة . وأشار في ذلك الكتاب الى انه دعي الى عدد من الجامعات الاميركية لالقاء محاضرات تدور حول « التطورات الثقافية في مصر منذ ١٩٥٢ » و « دور المثقفين في مصر الحديثة » . وقد بلغت « الآداب » انباء هذه المحاضرات من اصدقاء لها بين الطلاب والاساتذة العرب في اميركا ، وخاصة محاضرته في جامعة كولومبيا بنيويورك التي اثارت عليه الطلاب والاساتذة العرب وبعض المعتدلين من الاساتذة والطلاب الاميركيين ، ومنهم عدد من اليهود ، لما فيها من تهجم صريح على زعيم عربي كبير . واستطاعت « الآداب » ان تحصل على شريط مسجل للمحاضرة التي القاها الدكتور لويس في ١ نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٧١ بمركز دراسات الشرق الاوسط بجامعة هارفارد . وقد أحالت هذا الشريط على الدكتور محمد يوسف نجم ليترجمه الى العربية ويعلق عليه . وفيما يلي نص هذه المحاضرة) :

اظن ان افضل طريقة لمعالجة الموضوع ، ان نعود القهقرى الى السنوات القليلة التي سبقت قيام ثورة ١٩٥٢ . الموضوع الذي سأتحدث عنه هو التطور الثقافي في مصر منذ سنة ١٩٥٢ ، ولكي نستوفي الحديث عن حياتنا الثقافية منذ الثورة ، ارى انه من المفيد ان نلم بحالة الآداب المصرية قبل الثورة مباشرة .

الاسماء المدوّية في سماء الادب المصري كانت آنذاك : طه حسين وعباس العقاد ومحمد حسين هيكل ، واظن ان ابراهيم المازني كان قد توفي قبل الثورة بسنوات . اظن انه توفي حوالي سنة ١٩٤٥ (١) . ولكن عندما جاءت الثورة كان اعلام الادب المصري هم هؤلاء الثلاثة : طه حسين ، العقاد ، وهيكل ـ ليس محمد حسنين هيكل ولكن محمد حسين هيكل ـ ثم الكاتب المصري المشهور جدا سلامة موسى الذي يحتل مكانا مرموقا في الفكر المصري .

كان طه حسين وزيراً للمعارف مدة عامين ، وكل من تتبع تاريخ طه حسين يدرك انه يمثل اعلى قمة في الديموقراطية الادبية ، وخاصة في ما صنعه من اجل التعليم . فهو الذي عمم التعليم المجاني في المرحلتين الابتدائية والثانوية ، ولكنه لم يستطع ان ينفذ خطته في التعليم الجامعي بسبب طبقة الباشوات التي لم تكن ترغب في ان تطبق مجانية التعليم في الجامعات . ويمكنكم ان تقولوا ان طه حسين ، باعتباره مفكرا يضطلع بدور في الادب المصري ، قد انتهى سنة ١٩٣٨ ، اي قبل الثورة بثلاثة عشر عاما . وكان قمة نتاجه كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » ، الذي يعتبر بحق كتابا اساسيا . وهو يطرح فيه عدداً من القضايا التي تتصل بتوجيهنا الثقافيّ . فهو يرى ان على مصر ان تلتمس نهضتها عن طريق عقد الصلات مع اوروبا . بل انه يتبنى وجهة نظر متطرفة حين يرى أن تعلّم اللغة اللاتينية في المدارس الثانوية . لقد كان ذلك امرا مبالغا فيه ، ولكنه على اي حال يطلعكم على مدى ايمان طه حسين في الثقافة الغربية وفي الثقافة العلمانية. كذلك فان تلك الايام كانت اياما خطيرة ، اذ فيها اخذت الجمعيات الفاشية تظهر في القاهرة . كانت السنوات الاخيرة من الثلاثينيات سنوات خطيرة جدا على مصر ، ففيها كان لدينا فرق القمصان الخضراء وفرق القمصان الزرقاء (٢) والاخوان المسلمون . كان لدينا جميع انواع الجمعيات الفاشية التي كانت آخذة في النمو والتطور وكسب المواقع . وكان ممثلو الديموقراطية الادبية في مصر يبذلون اقصى ما لديهم من جهد لكبح جماح هذه الحركات المختلفة . وقد بذل طه حسين اعظم الجهد لصد هذه الحركات وذلك بدعوته الى العلمانية في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » . وفي الحقيقة يستطيع المرء ان يقول ان طه حسين لم يعد منذ ذلك الوقت مفكرا او زعيما للمفكرين بالمعنى التجريدي للكلمة ، ووجه عنايته الى القضايا العملية باعتباره موظفا عاما ؛ شأن اي مستشار لوزير المعارف ، مسؤول عن العديد من الاصلاحات ، الديموقراطية والعلمانية . وكان يعمل تحت رئاسة نجيب الهلالي باشا في سنة ١٩٤٢ ، ثم غدا هو نفسه بعد حين وزيرا للمعارف وتابع خطته في الاصلاحات العلمانية والديموقراطية في حقل التعليم . اما من حيث كونه كاتبا فانا شخصيا ارى انه بعد كتاب « مستقبل الثقافة في مصر » بلغ طه حسين المفكر مرحلة الجمود الحقيقي . الذي الفه بعد ذلك سلسلة من التراجم

---

(١) توفي المازني سنة ١٩٤٩ . (م)

(٢) فرق القمصان الخضراء كانت تابعة لحزب مصر الفتاة الذي أسسه احمد حسين ، وفرق القمصان الزرقاء كانت في الاصل تشكيلات رياضية تابعة لحزب الوفد ، ثم تحولت الى جماعات ارهابية غايتها تاديب خصوم الوفد . (م)

الاسلامية (٣) . كتب « على هامش السيرة » معتمدا على « سيرة ابن هشام » .. هنالك كتاب مشهور عن سيرة محمد كتبه ابن هشام ، وهو طبعا ككل كتب القرون الوسطى يحتوي على العديد من الخرافات التي كانت شائعة في فترة ما عن حياة محمد ، والتي لا يعترف بها الاسلام الرسمي . فان كل من له المام بالاسلام السني يعلم انه يفخر بخلوه من المعجزات باستثناء معجزة القرآن . ولكن في سيرة النبي لابن هشام تجدون عددا من المعجزات التي تنسب الى النبي . وبعد « على هامش السيرة » اصدر طه حسين « الفتنة الكبرى » عن عثمان الخليفة الراشد الثالث . ثم اصدر « علي وبنوه » . واظن ان هذا امر ذو دلالة بالغة لان العقاد في الوقت نفسه انهى مهمته كقائد من قادة الفكر ، وعكف على كتابة سلسلة من السير الدينية . لقد كتب حوالي خمس عشرة سيرة دينية . لقد تخصص في السير الدينية . وبوسعكم ان تقولوا ان بداية ذلك كانت سنة ١٩٣٦ ، التاريخ الرسمي، التاريخ غير الرسمي للقضاء على الديموقراطية الادبية المصرية . وقد اخذت هذا التاريخ لانه التاريخ الذي وقع فيه المصريون معاهدة الصداقة والتحالف مع بريطانيا العظمى ، في سنة ١٩٣٦ ، واضعين بذلك نهاية لثورة ١٩١٩ التي قامت من اجل الدستور والحياة الديموقراطية الليبرالية . وقد كانت مناسبة عاطفية عظيمة . حدث قبيل الحرب ان قرر الانكليز انه ينبغي تهم ترتيب البيت في الشرق الاوسط ، وقدموا تنازلات لعدد من البلاد ، وبهذه الطريقة حملوا المصريين على توقيع هذه المعاهدة . وقد وقع جميع الباشوات وجميع زعماء الاحزاب على معاهدة الصداقة والتحالف مع الانكليز . وكان الانكليز يعدون العدة للحرب العالمية ، ولذا ضيقوا الخناق على الاحزاب الليبرالية الديموقراطية لان الاهداف الوطنية لهذه الاحزاب بلغت نهايتها الطبيعية بعد سنة ١٩٣٦ . لم يعد باستطاعتهم ان يثوروا على الانكليز . اصبح الانكليز اصدقاءنا ، فماذا باستطاعتهم ان يفعلوا ؟ كان البديل لديهم ان يثوروا على الملكية المطلقة ، وان يعكفوا على عمل آخر هو اصلاح البلد في الداخل . الذي حدث ان تلك الاحزاب التي كان من اهمها حزب الوفد ، لم تكن ديموقراطية حقيقية . لقد كان لديها جميع المظاهر الخارجية للديموقراطية ولكن لم يكن لديها الجوهر . كان الوفد في بداية امره حزبا ديموقراطيا حقيقيا ولكن بمضي السنين اخذ يضم الى صفوفه مؤيدين ، مؤيدين حقيقيين من طبقة الباشوات. واخذت نزعة المحافظة تزداد فيه يوما بعد يوم . والامر نفسه ينطبق على الاحزاب الاخرى ولكن بصورة اشد . وهكذا لم يبق من التقاليد الليبرالية الديموقراطية في مصر سوى الاطار الخارجي ، ولكن دون محتوى . وبازدياد نشاط الاحزاب التوتاليتارية ، وخاصة الاخوان المسلمين ، اظن ان هذا هو الدور المهم الذي اضطلع به طه حسين ، لا كمفكر ، ولكنه الى جانب عباس العقاد ، حاولا ان يدخلا الى الموروثات الاسلامية شيئا من المعقولية ، ونوعا من المنحى العلمي (٤) .

كتب العقاد تراجمه الاسلامية العلمية ، من وجهة نظر نفسية ، اذ كان فيلسوفا من اتباع مدرسة التسامي (الترانسندنتالية) ، وكان تلميذا لكارلايل وامرسون الخ ... لقد كان يركز دوما على دور الفرد. لقد كان لديه ما يدعى عامة بعبادة الابطال . وهكذا تناول تراجمه الاسلامية كعالم من علماء النفس يحاول ان يستكشف ما يجري في باطن الشخصية . اما طه حسين فقد احتفظ بالحد الادنى من الخرافات التي وجدها في « سيرة ابن هشام » ، وحاول ان يقدم تفسيرا عقلانيا لظهور الاسلام ودور محمد وعثمان الخ .. الخ . وبطريقته الديكارتية الفرنسية في النظر الى الامور حاول ان يكتب سيرة عقلانية بقدر الامكان للرسول والخلفاء الراشدين الاربعة .

وقد فعل محمد حسين هيكل الشيء نفسه . ولكنه اتبع المنهج التاريخي . كتب كتابا دعاه « حياة محمد » (٥) . ولعله كان اول من بدأ كتابة هذه السير الدينية ، التي كانت بدعة محبوبة في مصر، ازدهرت في النصف الثاني من عقد الثلاثينيات . توفيق الحكيم كتب مسرحية عنوانها « محمد » ، واظن ان باستطاعة المرء ان يفسر ذلك بان يقول ان جميع اعلام الادب المصري كانوا يحاولون ان يقاوموا بطريقة او باخرى ، كل بوسيلته الخاصة ، ما كان يحدث دون تعقل في السياسة المصرية . كان ثمة تيار الاخوان المسلمين المتدفق الذي يحاول ان يدخل عادات من التفكير غير العقلاني الى العقول المصرية ، وكان ثمة هؤلاء الاعلام الكبار يحاولون ان يقاوموا تأثير هذه القوى غير العقلانية في المجتمع المصري ، كل بمنهجه : طهحسين بمنهجهالديكارتي ومحمد حسين هيكل بمنهجه التاريخي وعباس العقاد بمنهجه النفسي، المنهج النفسي في كتابة التراجم . كان كل منهم بمنهجه الخاص يحاول ان ينحو منحى عقلانيا بالنسبة الى الدين . طبعا انا اذكر جميع هذه الامور لكي ابين لكم ان تاريخ الفكر العلماني في مصر كان يمر بلحظات حرجة في اوائل الاربعينيات ، في اواخر الثلاثينياتواوائلالاربعينيات.

بعد معاهدة ١٩٣٦ في المجتمع المصري ـ بعد اخفاق الاحزاب القديمة كان ثمة استقطاب طبيعي اما الى اقصى اليمين او الى اقصى اليسار . في ذلك الحين اخذت المنظمات الشيوعية تنبثق في البلاد . المثقفون المصريون الشبان الذي شعروا بالمرارة لاخفاقالاحزاب القديمة ـ التقدميون اتجهوا الى اليسار واصبحوا ماركسيين بشكل واضح ، بينما اصبح الاخرون فاشيين ، او دينيين مثل الاخوان المسلمين (٦) ولقد تمتعت مصر بقسط وافر من الحرية العقائدية اثناء فترة الحرب . في ذلك الوقت كانت انجلترا وبريطانيا (كذا) وروسيا في نوع من التحالف ، يحاربون عدوا مشتركا ، ولذا عامل بعضهم بعضا بتسامح مدة اربع سنوات ، او ما يقارب ذلك . وكان من نتيجة ذلك ان الديموقراطية في مصر استطاعت ان تعمل بشكل علني تقريبا. الديموقراطيون ايضا استطاعوا ان يعملوا بشكل علني وكذلكالمتطرفون. عمليا كان باستطاعة كل انسان ان يعبر عن رأيه بصراحة . وقد كانت تلك السنوات الحرجة هي التي كونت النظرية السياسية المصرية ، والثقافة ايضا . الافكار الخاصة بوجوب اصلاح الادب المصريأو الادب العربي بشكل عام ، اخذت في الظهور في تلك الايام . تكونت مدرسة ادبية جديدة . نجيب محفوظ كان آنذاك صغيرا . كان يحاول محاولاته الاولى في ما دعاه بالواقعية .كانت واقعية على طريقة بلزاك . وبعد نجيب محفوظ مباشرة بين ١٩٤٥ و ١٩٥٠ ظهرت مدرسة ناشئة من

---

(٣) هذا تضليل للمستمعين ، فقد الف طه حسين بعد صدور « مستقبل الثقافة في مصر » عددا من اهم كتبه ، وخاصة تلك التي ظهر فيها اتجاهه الانساني التقدمي ونقمته على تخلف الاوضاع في مصر، نذكر من كتبه تلك : « الايام ج٢ » ، « دعاء الكروان » (وان كانت قد نشرت مسلسلة قبل ذلك) ، « مع ابي العلاء في سجنه » ، « احلام شهرزاد » ، « الحب الضائع » ، « جنة الشوك » ، جنة الحيوان ، « مرآة الضمير الحديث » ، « المعذبون في الارض » ، « شجرة البؤس » . . (م)

(٤) لا ادري كيف يتصور الدكتور لويس عوض ان هذه التراجم الاسلامية التي ابرزت عظمة الاسلام ورجاله يمكن ان تؤدي في النهاية الى الوقوف في وجه دعوة الاخوان المسلمين . الذي اتصوره انها كانت تأييدا ، غير مقصود ، لهذا التيار الذي مثله الاخوان المسلمون والذي بلغوا فيه حد التطرف (م) .

(٥) المعروف ان كتاب هيكل صدر سنة ١٩٣٥ ، بينما صدرالجزء الاول من كتاب « على هامش السيرة» سنة ١٩٣٣ .(م)

(٦) انشئت جمعية الاخوان المسلمين في شهر مارس ١٩٢٨ في مدينة الاسماعلية ، وانتقل مؤسسها الى القاهرة سنة ١٩٣٣ حيث وسع نطاق الدعوة . (م)

خريجي الجامعة الجدد .. يوسف ادريس ونعمان عاشور وسواهمـا ، بدأوا الطريقة التي دعيت الواقعية الاشتراكية ، متبعين النمـوذج الروسي ، كتابا مثل غوركي وسواه . لقد اخذوا بالتجربة الروسية وظنوا ان من واجبهم ان يكتبوا عن الطبقة العاملة المصرية ، وعن الفلاح المصري الخ ... الخ .. وهكذا عندما جاءت الثورة كان الاتجاه السائد في الادب المصري الاتجاه الواقعي الاشتراكي (٧)

ولم يستطع نجيب محفوظ ان يجد جمهورا عريضا لانه كان يقف بين القديم والجديد . في ذلك الوقت كنا نحاول ان نقنع الناس جميعا بان لدينا كاتبا جيدا اسمه نجيب محفوظ ولكن لم يكن احد يصدقنا . بدلا من ذلك كان لدينا مدرسة من الروائيين البرجوازيين البراقين: احسان عبد القدوس وامين يوسف غراب واخر لا اذكر اسمه الان - على كل حال كان ثمة خمسة او ستة منهم ، ولكن اشهرهم كان احسـان عبد القدوس ويوسف السباعي وامين يوسف غراب ومحمد عبد الحليم عبدالله (٨) . ظهروا جميعا في الفترة نفسها تقريبا ولكن اكثرهم شهرة كان يوسف السباعي واحسان عبد القدوس . تخصصوا في الادب البراق وكان لديهم جمهور كبير من القراء ولكن قراء نجيب محفوظ كانوا قلة. كان كالعادة غير ملتزم باي شيء وكان يعيش في نوع من العزلة ، موظفا كتابيا صغيرا في دائرة حكومية بوزارة الاوقاف . وكان ، كانسان، لا يؤمن بشيء ويحاول دائما ان يعيش في عزلة . لا يواجه انسانا ولايدعي اية مبادىء ولا يلتزم باية فكرة . ولذا اطرح جانبا . اما الاشخاص الذين كان باستطاعتهم ان يجدوا بعض الجمهور فكانوا اليساريين الشبان . وهكذا تجدون ثانية فئتين متدابرتين : هنالك الكتاب البراقون ،احسان عبد القدوس وعصبته في ناحية ، ثم الكتاب اليساريون الشبان وخاصة نعمان عاشور ويوسف ادريس في ناحية اخرى .كان ثمة ايضا سعدالدين وهبه وعدد من كتاب القصة القصيرة الشبان . كـان اكثرهم يكتب القصة القصيرة وعندما جاءت الثورة كان معظم هؤلاء يساريين وقد اختلفوا مع الثورة والقي بهم في السجون . واخيرا حدث نوع مـن المصالحة بينهم وبين الثورة . ثم حدث فجأة ما جعلهم يتحولون عن فن من فنون الادب الى فن اخر . من العسير ان نفسر ذلك التحول . اذ بداوا حياتهم الادبية بكتابة القصة القصيرة ثم توقفوا جميعا وبشكل مفاجيء عن كتابة القصة القصيرة واخذوا يكتبون جميعا للمسرح . في سنة ١٩٥٥ كتب نعمان عاشور مسرحية عنوانها ((الناس اللي تحت)) ،ثم كتب عددا من المسرحيات : ((الناس اللي فوق)) ، ((عيلة الدوغري))الخ.

(٧) هذا الرأي من المحاضر يحتاج الى تعديل وضبط . فنجيب محفوظ لم يكن كاتبا صغيرا بين ١٩٤٥ و ١٩٥٠ ففي هذه الفترة اصدر رواياته الواقعية ابتداء من ((القاهرة الجديدة)) . حتى ((بداية ونهاية)) . اما نعمان عاشور ويوسف ادريس فقد كانا كاتبين ناشئين آنذاك ، وكان اول كتاب خرج به يوسف ادريس على الناس مجموعة ((ارخص ليالي)) سنة ١٩٥٤ . اما الاتجاه الواقعي الاشتراكي فلا اعلم انه كان سائدا في الادب سنة ١٩٥٠ . (م)

(٨) ظهرت آثار معظم هؤلاء الروائيين الذين ذكرهم المحاضر بعد ان استوى نجيب محفوظ على عرش الشهرة في مصر والعالم العربي ،وكنا ندرس آثاره في الجامعة الاميركية ببيروت قبل سنة ١٩٤٨ . ولم يكن بحاجة الى تزكية او دعاية من الدكتور لويس عوض الذي لم يكن آنـذاك معروفا باهتمامه بالادب العربي، بل كان ما يزال في مرحلة كرستوفر كودويل وبونامي دوبريه وغيرهما من اساتذته . ولم يكتب باعترافـه شيئا عن نجيب محفوظ قبل صدور ((اللص والكلاب)) (انظر كتابه : دراسات في النقد والادب ص ٥٠).

اما هؤلاء الكتاب فقد كان اسبقهم الى نشر الرواية محمدعبدالحليم عبدالله الذي اصدر ((لقيطة)) سنة ١٩٤٧ . اما يوسف السباعي فقد اصدر روايته الاولى((ارض النفاق)) سنة ١٩٤٩ ، واحسان اصدر روايته الاولى ((انا حرة)) سنة ١٩٥٤ وامين يوسف غراب اصدر روايته الاولى ((ست البنات)) سنة ١٩٥٤ .(م) .

ويوسف ادريس ايضا توقف عن كتابة القصة القصيرة لبعض الوقت واخذ يكتب مسرحيات . كتب شيئا اسمه ((ملك القطن)) وشيئا اسمه ((جمهورية فرحات)) وهكذا و ((اللحظة الحرجة (٩) . وافق ذلـك فيما اظن ، انشاء المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب . كان لدينا وزير معارف اسمه كمال الدين حسين . كان من اصحاب اليمين (هنا عبارة لا تسهل ترجمتها الى اللغة العربية لان فيها لعبا على معنيين من معاني كلمة Right (رايت) الانجليزية ، وهما : اليميـن ، والصحيح) . وكان هو الذي انشأ المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب. شيء حدث في مصر يذكرني بما حدث في روسيا سنة ١٩١٧ . في بداية الثورة الروسية كان الناس قلقين على ما يسمى عادة بالتراث ، وهكذا اظن انه في ايام لينين الاولى اصر لينين وتروتسكي على تنحية ممثلي الجديد ، وعلى تكريم الاشخاص الذين يمثلون التراث . واستمر ذلك فترة من الزمن الى ان حدثت ازمة ماياكوفسكي الخ .. والامم فـي فترات التحول تحرص على ان تلتزم جانب التعقل اكثر من اللازم . ولذا فالذي حدث سنة ١٩٥٥ ان كمال الدين حسين حشد جميـع المستميتين الملتزمتين في الادب المصري وحشرهم معا في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ودعاهم سدنة الثقافة في البلاد . وكان من اهم التوصيات ان الكتابة باللغة العامية امر موجه ضد الدولة وان المجلس الاعلى ينبغي الا يمنح جوائزه للقصص والمسرحيات او اي شيء اخر ، الا اذا كانت مكتوبة باللغة العربية الفصحى - وطبعا لان هؤلاء الواقعيين الاشتراكيين لم يكونوا يمتلكون ناصية اللغة الفصحى تماما ، ولانهم كانوا يكتبون عن العمال والفلاحين ، الامر الذي لا يتفق مع التمسك بالفصحى - حين يكتبون عن الفلاحين لا يمكنهم حقيقة ان يستعملـوا العربية الفصحى . ولذا آثروا ان يكتبوا حوارهم بالعامية . ولهـذا وجدوا من الصعب ان يستمروا في كتابة القصة القصيرة . ولقد بقي نجيب محفوظ في الميدان لانه كان يكتب حواره دائما باللغة الفصحى حتى لو كان حوارا بين خادمة وغسالة او اناس من هذا القبيل . كانوا يتكلمون بلغة فصحى ، لغة فصحى لا تصدق - ولذا فانه لم يتأثر . لم يشعر أن قرار المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب معاد له . امـا الاخرون فقد ساورهم هذا الشعور وطبعا انا اظن شخصيا ان هـذا القرار الذي يعود تاريخه الى سنة ١٩٥٥ كان من الاسباب الاولى لموت الرواية المصرية (١٠) . والشخص الوحيد الذي بقي في الميدان منذ ذلك الوقت هو نجيب محفوظ الذي ورثته الثورة من العهد البائد .

لنر الان لماذا تحول هؤلاء الكتاب اليساريون الشبان الى المسرحية. اظن ، اولا ، لانها حلت لهم مشكلة اللغة اذ باستطاعتهم ان يكتبوها

(٩) لم يعرف نعمان عاشور بانه كاتب قصة قصيرة . اما يوسف ادريس فلم يتوقف عن كتابة القصة القصيرة والقصة . فقد ظهرت لـه مجموعات وروايات فـي السنوات : ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ ، ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ ، ١٩٥٩ ، ١٩٦١ ، ١٩٦٢ الخ ... (م)

(١٠) بينا في الحاشية السابقة ان يوسف ادريس وهو طليعة الكتاب الواقعيين الاشتراكيين لم يتوقف عن الكتابة بسبب هذا القرار ، كما لم يتوقف احد من الذين كانوا يعالجون كتابة القصة القصيرة والرواية . ولا ادري لماذا ينظر الدكتور لويس الى الادباء هذه النظرة المهينة . افيحتاج الاديب الصادق الاصيل الى جائزة مادية تحفزه على الكتابة ، فاذا حيل بينه وبينها ، لسبب من الاسباب تحول الى فن آخر او توقف عن الكتابة نهائيا ؟ التناقض الخفي الذي وقع فيه لويس عوض انه وضع نصب عينيه نتـاج نجيب محفوظ ، وجعله مقياسا ومثلا أعلى لادب الخمسينات والستينات، دون ان يعترف بذلك طبعا ، فلما اعياه ان يجد كاتبا يوازيه او يساويه او يضارعه اخذ يتلمس التعليلات الواهية ويربط حركة الادب برضى الدولة وتشجيعها وجوائزها المادية . (م)

بالعامية وان ينجوا بجلدهم . لقد كانت المسرحية خاضعة لاشراف وزارة الثقافة التي لم يكن لها علاقة بالمجلس الاعلى . ثم هنالك ذلك الشعور بالاتصال المباشر وبالحصول على منبر ، اذ حين تكون لدى الكاتب مسرحية فان لديه منبراً يخاطب منه الجمهور مباشرة . ولقد كانوا يسعـون للحصول على منبر منذ حل الاحزاب ومنع اي نوع من الكتابة سوى نوع واحد (١١) . لقد فكروا في الاتصال بالجمهور من خلال المسرحية ، واظن ان ثمة سببا ثالثا وهو ان المسرحية في حقيقتها قناع . انها وسيلة للتقنع بقناع ، وبهذه الطريقة يستطيعون ان يقولوا كل ما يريدون قوله وان ينجوا بذلك . هذه العوامل الثلاثة ، موضوعة جنبا الى جنب ، تفسر لنا لماذا تحول كتاب القصة القصيرة والرواية الى كتابة المسرحية.

ثم جاء الوقت ... بعد اربع او خمس سنوات بدانا نشعر ان الكتاب الواقعيين في البلاد اخذوا يفقدون قدرتهم الواقعية ، وان ادبا جديدا اخذ يحظى بالتشجيع ، هذا الادب الذي ادعوه رومانطيقيا . القى بمعظمهم في السجن بتهمة الشيوعية وسواها . انها لعبة كبيرة تلك ـ القاء الناس في السجون ثم الافراج عنهم . على اي حال جاء وقت اجبر فيه يساريو البلاد على الصمت والذين ملأوا الفراغ كانوا الرومانطيقيين . وهكذا فان الادب الذي نتج خلال اربع او خمس سنوات ـ اظن بين ١٩٥٨ و ١٩٦٢ ، او ١٩٦٣ كان يقوده الدكتـور ثروت عكاشة الذي تخصص في جبران . ترجم اربعة كتب لجبران والف كتابا عن واجنر (١٢) .. ويوسف السباعي ايضا شهد ايـام ازدهاره. وكذلك كانت تلك الايام فترة ازدهار لاحسان عبد القدوس الذي نحي جانبا في الايام الاولى للثورة ـ عادوا جميعا وكذلك نجيب محفوظ بلغ قمة الازدهار . ان نجيب محفوظ طبعا قضية صعبة ، ولقد قوبل بالترحاب من الجميع لاسباب مختلفة او ربما لاسبـاب واضحـة . فالماركسيون ظنوا انه اشتراكي ، ورجال الثورة كانوا سعيدين اشـد السعادة به ، لانه بطريقة ما شوه وجه ثورة ١٩١٩ في ثلاثيته ، حيث نجد اوصافا فاضحة جدا لثورة ١٩١٩ . في الجزء الذي دعاه « بين القصرين » (١٣) حيث تجدون صورة ثورة ١٩١٩ في شخص السيد احمد عبد الجواد العملاق ، زير النساء الذي يسلك سلوك الطاغية فـي عائلته . وفي الخلفية تشعرون بان ثمة ثورة تحدث ، لا يشارك فيهـا هذا الرجل ، والوحيد الذي شارك في الثورة هو فتى صغير فـي الرابعة عشرة من عمره ـ ابن السيد احمد عبد الجواد هذا الذي كـان ضائعا بين راقصاته .. وهكذا . الشخص الوحيد الذي اظهر شيئا من الوطنية هو الفتى الصغير فهمي الذي قتل في مظاهرة بطريق الخطأ اي في اليوم الاخير حين اتفق الانجليز والمصريون على السلام . قتـل بطريق الخطأ . على كل حال فان بعض الناس ظنوا ان ذلك وصف رائع لثورة ١٩١٩ ولذا فانهم اخذوا منذ سنة ١٩٥٤ ينفخون في نجيـب محفوظ . لقد اعترف به رسميا سنة ١٩٥٤ (١٤) . ثم ان نجيب محفوظ ليس كاتبا ساذجا ، انه فنان ماكر جدا ، يعرف شغله وقد تـزوج من فنه فقط . على كل فانه اخذ يتبع طريقا متعرجا ، محاولا ان يجد السبيل الى حماية فنه على الرغم من كل شيء ، وان يقول ما باستطاعته ان يقول . لقد بلغ المنزلة التي اصبح فيها الكاتب الرسمي ، او لنقل اكثر الكتاب او الروائيين قبولا وتقديرا في مصر ، او ربما اكثر الكتاب قبولا بوجه عام في ظل الثورة . ثم نجد انه اخذ يقول في رواياته اشياء لا تحمد عواقبها . لقد كتب رواية منعها الازهر ، بسبب ما زعموا انه كفر . نشرها في الاهرام مسلسلة . وعندما اراد جمعها في كتـاب احتجوا ومنعوها . ومنذ التاميم ـ وهذا ايضا امر علينا ان نتذكره ونحلله ـ غيّر نجيب محفوظ اسلوبه من الرواية التاريخية الى الرواية الميتافيزيقية . لا اعلم ما اذا كان ثمة اية علاقة بين ما كان يحدث فـي البلاد وهذا التطور في فن نجيب محفوظ . اخذ يكتب عن اللـص والكلاب بطريقة رومانطيقية . لقد كتبت « اللص والكلاب » باسلـوب مركز جدا ومحتواها رومانطيقي . ثم كتب « السمان والخريـف » و « الطريق » وجميع هذه الاشياء روايات ميتافيزيقية تظهرنا على القلق الداخلي لابن الطبقة الوسطى العادي ، وخاصة في صفوف المهنييـن والمثقفين . كلها دراسات في القلق . بوسعك ان تتفحصها الواحدة تلو الاخرى وان تجد ان كلا منها تحتوي على شخصيتين او ثلاث تمزقهـا مقولات او اهتمامات مختلفة (١٥) . ثم اخذ يزداد ابهاما وميتافيزيقية. وفي قصته الاخيرة اصبح صوفيا تقريبا ـ في الشحاذ (١٦) . وبعـد سنة ١٩٦٧ اخذ نجيب محفوظ يعاني كفنان . كتب قصة قصيرة فضحت كل انسان عنوانها « تحت المظلة » وهي وصف سريالي لشخص فـي الشارع كانه مجنون ، والبوليس يطلق النار على كل انسان ، يحمـل رشاشا ، يطلق النار على كل انسان دون سبب . والناس يسالـون اسئلة غريبة ويتلقون اجابات غريبة . انها مثل لوحة لبيكاسو او سلفادور دالي ـ تجد اناسا يطلون من النوافذ يتحدث بعضهم الى البعض الاخر، يبدون ملاحظات لا معنى لها ، واناس في الشوارع يرقبونهم ـ كاننا نعيش في مصحة للمجانين . وقد احدثت هذه القصة ضجة في البلد ، واخذ الجميع يقولون : انها تعليق نجيب محفوظ على هزيمة ١٩٦٧ . لقد وصلنا الى مرحلة اللامعقول ، اللا معنى . وقد فسرها هو باننا نعيش في عالم مجنون .

منذ ذلك الحين لم يكتب شيئا ذا بال . لقد حاول ان ينشر عددا من القصص القصيرة في الاهرام ، ولسوء الحظ لم نتمكن من نشرها . حدث نقاش بشانها بيني وبين هيكل . اردت انا ان انشرها ولكن هيكل ساوره القلق . وطبعا هيكل ككل رئيس تحرير لم يرد ان يظهر بمظهر

---

(١١) لعل ذلك النوع الواحد الذي يعينه المحاضر هو المقال الصحفي والسياسي المؤيد للثورة . ولكن هل حال ذلك دون استمـرار الكتاب الكبار كنجيب محفوظ والحكيم ويحيى حقي والعقاد ، ممن لم يتملقوا الثورة تملق المحاضر وامثاله ، في الكتابة على الطريقة التي يختارونها دون ضغط او اكراه من احد ! وهل حال ذلك دون ظهور مدرسة جديدة من كتاب القصة القصيرة الشبان تعتبـر اقوى مدرسة عرفها الادب المصري الحديث ؟ (م)

(١٢) قدم الدكتور لويس عوض كتابه « دراسات في النقد والادب » الى الدكتور ثروت عكاشة وقال في التقديم « اعترافا بفضله على ثقافتنا الحديثة » . (م) ..

(١٣) لم يقل لويس عوض مثل هذا الكلام عن رواية « بين القصرين » في مقاله الذي نشر بالاهرام ٢٧ ابريل ١٩٦٢ ، بل تحدث عـن الرواية باعتبارها تاريخ اسرة اختارها الكاتب لتكون محل دراسته على طريقة الكتاب الطبيعيين ، ولم يشر الى علاقتها بثورة ١٩١٩ البتة . وقد وصفها بانها عمل فني عظيم ، وان كاتبها بلغ درجة عالية في الصدق الفني . فما الذي غير راي الاستاذ الناقد ؟ اتراه اكتسب هذه الجراة من جمهوره الاجنبي الذي كان يقهقه عاليا كلما سمع تعريضا بكاتب عربي كبير او بزعيم عربي عظيم ؟ (م)

(١٤) اظن ان نجيب محفوظ حصل على جائزة الدولة سنة ١٩٥٧ . (م)

(١٥) لا افهم سر اعتراض لويس عوض على الروايات الميتافيزيقية التي تصور القلق الانساني . فهو حين يدين هذا النوع من الروايات ، يدين في الحقيقة تيارا روائيا عظيما بداه كفكا وعالجه سارتـر وكامو وغيرهما من كبار كتاب العصر في اوروبا وامريكا . ولعـل موقف الانصاف كان يقتضيه ان يمتدح هذه المعاصرة وهذا التطور الواضح في فن نجيب محفوظ الذي يسلكه في عداد كبار كتـاب العالم بشهادة العديد من النقاد العرب والاجانب . (م)

(١٦) الشحاذ لم تكن آخر روايات نجيب محفوظ في ١ نوفمبر ١٩٧١ حين القيت المحاضرة فقد صدر بعدها « ثرثرة فوق النيـل » و « ميرامار » ولم يتعرض لهما المحاضر لاسباب في نفسه . (م)

من يصادر الادب ولذا قال : « أوه ... انها فن رديء رديء » . وطبعا كانت فنا رديئا . كانت فنا رديئا .

ورايي ان نجيب محفوظ منذ سنة ١٩٦٧ خدم الادب المصري خدمة تبيح له ان يكتب كتابة رديئة . على كل حال انتظر قرابة عام دون نتيجة ، ولذا اخذ يرسل اقاصيصه الى مجلة الهلال لتنشر فيها . بالطبع من وجهة نظر هيكل ، هيكل يرى ان بعض المواد يمكن ان تظهر في مجلة توزع عشرة الاف نسخة ولكنها اذا نشرت في الاهرام التي يقرأها مليون قارىء ، فانها تكتسب اهمية اخرى (١٧) . على كل انا آسف لان الاهرام لم تنتفع بمواده . والان يبدو انه ينشر شيئا في مجلة تدعى « مجلة الاذاعة والتليفيزيون » . انها تدعى « المرايا » وهي محاولة رديئة جدا في رسم الشخصيات . انها ليست رواية وليست قصة قصيرة انها لا شيء . انها ليست اكثر من رايه في عدد من الشخصيات التي شغلت عالم الادب والثقافة والسياسة في السنوات العشرين الاخيرة . ويمكنك ان تتعرف على هؤلاء الاشخاص ، يمكنك ان تقول : هذا هو الدكتور عبد الرازق حسن ، وهذا هو الدكتور مندور وهكذا .. انها سطحية جدا ، وادب رديء جدا . واظن ان نجيب محفوظ يجتاز الان ازمة روحية ، وخطاه انه يريد ان يستمر في الكتابة ، بينما في بعض الاحيان من المهم ان يمتنع الانسان عن الكتابة حتى يتجاوز الازمة وبذا يمكنه ان يراها عن بعد . ولكن حين يحتل الانسان مكانة مرموقة في الحياة والادب المصري ، يغدو من الصعب عليه ان يتراجع او ان يتوقف لعدد من السنين . وفي حالة نجيب يؤسفني انه يصر على الكتابة في الوقت الحاضر . واظن انه من المفيد له جدا ان يتمكن من لجم نفسه وان ينسى جمهوره ريثما يستطيع ان يتغلب على قلقه .لان القلق ينتقل بسرعة في الادب ، وبذا يتحول الى ادب ذاتي .

والان لننتقل الى المدرسة الاخرى من المسرحيين والروائيين ، امثال يوسف ادريس وسواه . لقد حدث منذ سنة ١٩٦٧ عدد من المصادرات . يوسف ادريس كتب مسرحيتين منعتا وكذلك سعد الدين وهبه كتب مسرحية منعت . ولكن الامر المضحك انه عقب سنة ١٩٦٧ مباشرة ظهرت موجة عامة في الادب المصري لمحاولة تقييم الوضع .لماذا حدث كل هذا ؟ والمسرحية هي التي لعبت هذا الدور . كان لدينا خمس او ست مسرحيات تقول الشيء نفسه باساليب متباينة . هزمنا لان الطبقة الحاكمة عندنا كانت فاسدة . الكل متفق على هذا الامر . اما الطريقة التي عبروا بها عن ذلك فكانت على النحو التالي : كلهم قال : في يوم من الايام كان ثمة سلطان عظيم ــ في بعض الاحيان كانوا ياخذون المادة من الجبرتي او من ابن اياس ، عن مصر في القرون الوسطى ــ كان في مصر سلطان عظيم اسمه فلان او علان .. وكان هذا السلطان يعيش في برج عاجي . لقد اعترضت سبيل الشعب اليه طبقة حاكمة كانت فاسدة . وفي بعض الاحيان نرى كاتبا مثل علي سالم ، مثلا ، ياخذ موضوع اوديب ، ويقول ان احداث المسرحية لم تقع في طيبة الاغريقية بل في طيبة المصرية . وهناك نجد اوديب الذي قتل الوحش ، ورحب به ملكا على طيبة ، ثم اخذ يعيش في برجه العاجي . وكان ثمة مدير الشرطة السرية الذي اخذ يحكم البلد باسمه ويلقي بالناس في غياهب السجون . واخيرا بلغ من كراهية الشعب له انهم ارادوا خلعه، ثم ظهر الوحش للمرة الثانية واخذ الناس يقولون : على اي حال انه لم يقتل الوحش . اوديب لم يقتل الوحش . واصبحت البلد على حافة الثورة ، ولذلك قرر ان يحل المشكلة بالتنازل عن العرش . طبعا الرقيب لم تعجبه فكرة التنازل ، ولذا طلب الى الكاتب ان يغير النهاية فيجعل اوديب ينزل الى الشعب ويقود الثورة الجديدة بنفسه ضد جميع انواع الفساد وضد مدير الشرطة نفسه . ولقد عالج سعد الدين وهبه الموضوع نفسه . كتب مسرحيتين احداهما عن احد السلاطين في مصر القرون الوسطى . كان هذا السلطان رجلا عظيما الا ان وزراءه كانوا فاسدين . ولذا تذمر الشعب . ثم هددت المجاعة البلاد وهكذا ... وكان ثمة فتاة ... وردت في ابن اياس خرافة عن حائط يتنبأ للناس ويبدو ان امراة كانت تقف خلف الحائط ... انها شبيهة بجان دارك ، وهي تنادي بالعدالة الاجتماعية وتمد الناس بالتحرير وهكذا . واخيرا يجد السلطان ان من مصلحته التعاون مع تلك المراة . فياخذها الى قصره ويغرر بها . وتصبح فاسدة مثله . لم تكن فاسدة ولكن جو القصر افسدها . وينتهي الامر بان يخلع الوزراء السلطان ويتولوا السلطة . وتنتهي المسرحية ببصيص من الامل في عودة السلطان ليضع حدا لحكم الوزراء الفاسدين .

ويمضي الامر على هذه الوتيرة . الدكتور رشاد رشدي كتب مسرحية عنوانها « بلدي يا بلدي » عن السيد البدوي ، تجد فيها الموضوع نفسه . السيد البدوي وليّ عظيم ولكن حاشيته من رجال الدين كلها فاسدة . ولذا اخذ الناس يفقدون الامل في الطريقة وفي مستقبل البلد . ويأتي الصليبيون ويعجز الشعب عن مقاومتهم لفساد القادة وهكذا دواليك ... واخيرا يصل السيد البدوي الى نوع من الاتفاق مع الشعب ويتخلص من حاشيته الفاسدة .

ويمضي الامر على هذا النحو في العديد من المسرحيات ، خمس او ست ، هنالك رمز السلطان الكامل او الوليّ او الملك ، الذي تكون طيبته او اخلاقه القويمة ضحية لفساد حاشيته . وهذا يفسر لماذا خسرنا حرب ١٩٦٧ ...

ولكن هذا يعطيكم فكرة عن رد فعل الشعب ، رد فعل المثقفين تجاه الهزيمة . وكان علينا في النهاية ان نقاوم هذا التيار . انا شخصيا رفضت بعض هذه المسرحيات بسبب شعوري بان هؤلاء الناس يهينون الشعب المصري . اعني انك لا تستطيع ان تمضي في القول بان كل فرد في مصر كان فاسدا باستثناء السيد العظيم . وقد مضى الامر على هذه الوتيرة حتى غثيت نفوس الشعب منه . وكان الدكتور ثروت عكاشة آنذاك وزيرا للثقافة ورأى الرأي نفسه . اظن اننا بلغنا مرحلة من التعفن في معالجتنا للامور ، وان المثقفين غدوا تبعا للسلطة العليا في البلاد . فاذا كانوا يرغبون في مهاجمة الشعب البسيط ، فليفعلوا ذلك ، ولكن عليهم الا يمضوا في قولهم بان فرعون انسان كامل وان صاحب السلطة رجل كامل ومن عداه من الناس فهو رديء ، لان ذلك يحطم معنويات البلد فضلا عن انه لا يمثل الحقيقة . ولكنها كانت وسيلة، وسيلتهم . كانوا يريدون ان يلقوا اللوم على النظام ولم يكن باستطاعتهم مثلا ان يهاجموا عبد الناصر .. لنقل انه في جميع الحالات كان عبد الناصر هو اوديب او هذا او ذاك من السلاطين .. الخ لم يكن باستطاعتهم ان يهاجموه ولذا هاجموا صلاح نصر مدير الشرطة او عامر او اي شخص آخر . ومضى الامر على هذا النحو حتى غدا مقرفا . وفي وقت من الاوقات اخذنا نشعر بان كتابنا المسرحيين يلعبون دورا غير صحي في الحياة الثقافية المصرية . ومن حسن الحظ ان هذا الامر بلغ نهايته ولم يستمر اكثر من عام او عامين عقب الهزيمة . ومنذ ذلك

---

(١٧) هنا يلجأ الناقد الكبير والمستشار الثقافي لجريدة الاهرام الى تزوير وقائع التاريخ الادبي لكي يدعم حملته الحاقدة على نجيب محفوظ . فالاقاصيص التي نشرها نجيب في الهلال هي فيما اعلم خمس : روح طبيب القلوب (فبراير ١٩٧٠) ، موقف وداع (مارس ١٩٧٠) فنجان شاي (ابريل ١٩٧٠) ، العالم الآخر (مايو ١٩٧٠) شهر العسل (يونيو ١٩٧٠) . اما الاقاصيص التي نشرها في الاهرام فهي خمس نشرت سنة ١٩٦٨ واثنتان نشرتا سنة ١٩٦٩ ، واربع نشرت سنة ١٩٧٠ (حين كان ينشر في الهلال) وواحدة نشرت سنة ١٩٧١ واثنتان او اكثر نشرتا سنة ١٩٧٢ ــ هذا حسب مجموعة الاهرام التي لدينا في مكتبة الجامعة وهي ليست كاملة . ولا ادري متى حدث هذا الذي يتكلم عنه لويس عوض ، فلعل لديه اخبارا سرية لم تصلنا . (م)

الحين يمكنكم أن تقولوا ان مصر ليس فيها مسرح . كان موضوعـــا واحدا استهلكوه . كتبوا عشر مسرحيات وبعد ذلك لم يكن لديهم مـــا يقولونه . وهكذا اذا ذهبتم الى القاهرة اليوم فمن المشكوك فيه ان تجدوا مسرحية واحدة جديدة بان تشاهدوها . السنتان الاخيرتان خلتا تماما من اية مسرحية جيدة .

هذا يعطيكم فكرة عامة عن النثر المصري لا الشعر ولكن اذا كنتم تريدون ان توجهوا بعض الاسئلة او تناقشوا اي موضوع فانه لما يسرني ان اجيب على اسئلتكم .

* * *

نماذج من الاسئلة التي طرحت على المحاضر واجاب عليها :

١ ـ سؤال فيه لوم للمحاضر على موقفه من نجيب محفـــوظ ، واستيضاح عن توفيق الحكيم (لم استطع نقل السؤال لان السائل كان بعيدا عن الميكروفون)

جواب المحاضر : توفيق الحكيم قضية صعبة . لانه من ناحيــة التكنيك بالذات الاستاذ العظيم في المسرحية المصرية . انه استاذ هذا الفن الوليد . الكاتب الوحيد الذي تعلم منه شيئا من حيث الصناعة هو الفريد فرج . ولكن باقي كتابنا المسرحيين استفادوا من تـــراث الريحاني . عندكم لطفي الخولي وسعد الدين وهبه ونعمان عاشور وهم كتاب كانوا يكتبون المسرحية الاجتماعية . الذي فعله الريحاني هو هذا : كان يقرأ مارسيل بانيول أو جورج فيدو ثم يقتبس مسرحياتهما ويطبقها على الاوضاع في مصر . مثلا كان لديه قصة مسرحية عن مدرس ، مدرس بائس كان رجلا شريفا وكان يظن ان كل انسان في المجتمع ينبغي ان يكون شريفا لانه هو نفسه رجل شريف . اخذ الموضوع من مسرحيـــة طوباز وطبقه على الحياة المصرية . وهكذا تجدون ان هذا الاستاذ العظيم في الفودفيل الفرنسي يقتبس (للمسرح المصري) . المصريون يحبون ذلك وجميعهم تأثر بالريحاني . الشخص الوحيد الذي استطـــاع ان يحاكي توفيق الحكيم الى حد ما وان يكتب ما يدعى بالمسرحية الادبية هو الفريد فرج . من الناحية الايديولوجية من الصعب تصنيف توفيق الحكيم ، لانه انسان غير واضح الاتجاه . انه علماني . انه عموما اوروبي في نظرته للامور ولكنه بعد ذلك لا يهتم بالقضايا الاجتماعية . الفترة الوحيدة التي كتب فيها عن قضايا اجتماعية كانت فترة قصيرة فـــي « اخبار اليوم » . وفي ايام الثورة فقط حين اراد أن يحرق البخــور للثورة ، كما تعلمون ، حسنا تتحدثون عن المجتمع حسنا سنكتب عـــن المجتمع . وهكذا اصبح لدينا سلسلة كاملة من المسرحيات ذات الفصل الواحد تدعى « مسرح المجتمع » اي انه خرج عن طريقته الخاصة بكتابة احدى وعشرين مسرحية من ذات الفصل الواحد ونشرها في كتاب وقال هذه هي هديتي للثورة (١٨)) . والان دعوني استمر في حياتي في سلام اكتب عن اساطيري وموضوعاتي ومواقفي النفسية . ولذا كان مـــن الصعب ان تجدوا في مسرحياته شيئا من القضايا الاجتماعية . تجدون في احدى رواياته . « بنك القلق » فكرة الخوف ، الخوف العام في نفس كل انسان . القلق العام وهذا فقط . وقد كتبت قبل هزيمـــة ١٩٦٧ . هذه حادثة اخرى ترددنا فيها في نشر الكتاب واستمر ذلـــك مدة عام وانتم تعلمون السبب طبعا ... ثم كان ينبغي ان يقراها عبد الناصر نفسه ، واستغرق ذلك بعض الوقت قبل ...

(هذا نموذج من الاسئلة واجابات الدكتور لويس عليها . وهنالك اسئلة اخرى ليست لها الاهمية نفسها ولذا آثرنا الاستغناء عنهـــا ، وخاصة انها لا تغير شيئا مما قاله في محاضرته) .

---

(١٨) هنا تزوير آخر لطيف ، لان المحاضر وضعه في قالب درامـــي . فمسرح المجتمع صدر سنة ١٩٥٠ ، ولم يكن كله مسرحيات من ذات الفصل الواحد ، ففيه مسرحيات كاملة كاللص والعش الهادي ولو عرف الشباب . وجميعها مسرحيات الفت او نشرت قبـــل الثورة (م) .

قصيدة حب الى «أيلول الأسود»

لا نريد ان نكرر خطأ الماضي
الجسيم : عدم العنف
– انجيلا ديفيز –

قلبي على الازهار الراعفة

ربما حملت هذه المدن الغائبه
طفلةً خلف شباكها
ترتوي بالدموع ،
وتأتدم الشهقة العاتبه ..
ربما حملت تحت نبض دهاليزها
أمرأةً مثل امي
تدين البنادق ان ضمّختها العباءاتُ بالبولِ
في زمن العرب ،
ترتاح للجرح بين الخيام ،
وتنهار آن لمحت خطوةً هاربه ..
ربما كان لا شيء فيها سوى رُسُل المسخ ،
والحكمة الكاذبه ..
ربما ، وأنا اليوم اصعد اسوارها
والصليب على كتفي ،
كنت فيها المسيح بدمفته اللاّهبه
جئتها ، والخيام ردائي
وشهقات أطفالنا
نفَسي ،
أرفع الشمع بالعنف ،
اسمعها صرختي الراغبه ..

●

(كان صدى المطر الساقط يرحل
في تربة « بيسان »
وضياء شموعٍ غارقـة في الطمي الاحمر ،
يتبع في الليل خطى « اياد »
ودمٌ يرسم في افق « ميونيخ » الاغبر
صورة « رافاشول »
ودقائق ذاهلةٌ
تنشد للعالم في رشّاش صيني :
أيلول الاسود !!
أيلول الاسود !!)

●

رحلت في الليل ،
وظلت خيمتي تحضن طفلتي
تمصّ حلمة السراب
يا زرقة العيون ،
يا فراغهـا الاخرس فـي دوّامة الارهاب ..
مرارة المنفى معي
وفي جيوب معطفي مسدسٌ
وحبّتا عناب ..
رحلت في الليـل ،
عبرت البحر وحدي شبحا
تعبت يا أحباب
وظلّ في سواد عينيّ رجاء
أن أحضن الشمس بأهدابي هنا
في مدن الغياب
لكنما حاصرني الجليد في ساحاتها
يا رحلة العذاب
وحينما وقفت في أحمرار نشوتي
نظرت حتى آخر الدنيا
تفجّرت بالدّم عيناي ،
يا فراغ زرقة العيون في «ميونيخ»
فاض دمي ،
وعانق الابواب ..

●

(قارورةُ القيح ،
وقشرة الدّمّل في اللسان
وحافّةُ الموت على الافق ،
و « كفر قاسم »
والجثث الخمسُ على موجات هذا العالم ،
والاقنـان
والدم يخدش الجدران
و « دير ياسين » ألتي تنام
في جماجم الاطفال ..)

●

حين تكلّمتُ لامطار الرعب
وقتلت بقلبي ،
نفس القلب
احببت بـه وطني
وبه احببتك يا أمّاه
وظلّي يتعثر في سنتين ،
ونحن على الدرب ..

●

(غرف الغاز ،
وسرحان و« أوكاموتو »
والكلمات الممنوعه
والاكواخ ، واطفال العالم
وجماهير الصحراء المخدوعه
وزحام النسوة في الصالونات
وكلاب القيصر خلف شبابيكِ « الميتـرو »
وبنوك العالم ،
والاعراب على عرفات
والصفقـات السريّـة ، والعـرقُ المسروق ،
و« جوناف »
والاحذية اللمّاعة ،
والفتيات الافراخ على أرصفة العهر،
وموسيقى الروك
والفيتنام الطفلة تبسم
للقنبلة التفاحة ،
و « البنتاجون » ..)

●

أنا شاهد العصر ، قاتله الالف ،
لي ما أقول ،
وأفعل في طبقات المدينه ..
أنا شاهد العصر ، بالغة العنف ،
كنت نشأت على الملح ،

مات ابي في الثلاثين ،
جعت ،
تعرّيت بين المقاهي الحزينه
رحلت وكل المنازل مغلقةٌ ،
والرفاق معي
ننتهي في العبّوات بين المطارات ،
من يعرف الزهرة الراعفه ؟
انا شاهد العصر ، قاتله الالف ،
يا مطر الليل ،
موتي طريقٌ الى الفجر ،
في رحم العاصفه ..

●

« عبرت من هنا .. الساعة
العاشره .. »
خطوتي تركل الثلج ،
« أعرفها .. كيف فرّت ؟ متى ؟ »
والاناشيدترسم نهرا على « الالب »
منبعه « الناصره »
« عبرت من هنا ... »
وسأرجع يا جمعهم من هنا
ذات يوم ،
وقد حبلت بدمي طائره ..

قراءة في كتاب الكوابيس

كان الله على العرش ،
وكان الاطفال يلوكون القيحاليابس،
والجثث الخمس على ارصفة الغربه
ترفع سبّابات من ثلج ،
تتهم البترول يضاجعه القيصر
في قيعان الرغبه ..
كان الله على العرش ،
وكانت ليلى خالد
تشرق بالملح على « الاولمب » ،
وفي الصحراء
كان الاعراب يغنّون :
(الله محبّه) !!

●

حين رسمت على طاولة المقهى
رأس مليك
فاض الدم في « حصبايه »
وعصير نهود النسوة
في بيروت ..
سقطت في آبار البترول العربية ،
احلام الفقراء
وانتفخت خصية « كافور »
بموّال الموت ...

●

كانت الليلة الرابعه
والرفاق يلوكون نتن الحلوقِ
من الجوع
في « غزّة » اليافعه
والخنازير في مخدع المليك
تبول على الاكلة السابعه ..

●

آه ! لو يتعرّى الجسد البارود
وتعانقه كفيّ
وتصافحه عيناي ..
آه ! لو يتعرّى
لخلعت العورة عن راسي
وأذبت البارود حساء ،
لصغار الاطفال ..
لكنّ الجسد البارود
هذا « الطوربيد » الزاحف نحوي
وأنا الجائع من عمر الارض
يتنفّس في راسي
ويفيض على دربي نهرا مسموم
هذا الجسد البارود
هذا الجسد الطوربيد !!

●

المت حانة « رومه »
في الثالثة صباحا
القت بعد مخاض اليوم بقايا بطن
سقطت تحت الحمل العصري
منحت عطش الاسفلت الذاهل
قطرات نبيذ
وبطاقة مأمور الشرطة في«بنغازي»
كانت صفراء ،
كوجه ابي في منتصف الشهر ...

●

هي ذي قوات الحاكم جاءت
تهدر مذ غادرت القصر
ترفع نحوي قبضات التهديد :
– ماذا ؟
... اغنيتي !؟
– اغنية « قابلة » للتلحين
– لكن ياسادة ، لم اكتبها ..
– مولانا يطلبها
– اغنيتي لي وحدي
ورفاقي عبر بيوت الطين ..
لهدير الجوع يكركر في آذان الصّم
اغنيتي يا سادة ...
– لا تتمم
سيوقّعها جلاّد القصر
على اضلاعك والرقبه
فتقدّم !!

●

من لحم الطالب ، والعامل ،
من لحمي
ولحوم رفاقي في دربي
اصنع بيديك الحمراوين
اوسمة الشرف الكبرى
قلّدها كل كلابك في الحزب ..
لكن لا تنس ،
فانياب كلابك مهما انفرزت
اقوى منك ومنها – مولاي –
ارادة هذا الشعب ...

كان العالم يرحل
في المأساة
وزهور الحرية في « ميونيخ »
تتفتح بين الجثث الخمس ،
وكانت شمس المائة مليون
تتدحرج في منحدر الصلوات ..

أغنيه جيفارا الخالدة

مرحبا بك يا موت بين الموانى البعيدة
مرحبا بك حين تفاجئنا
في المطارات،فيالناطحاتالجديدة.
مرحبا بك ما دمت
صوت الرفاق الى الآخرين ،
ستمتد أيدٍ عنيدة
وسيمشي رجال ، هناك ،
على وقع عزف المدافع ،
بين الضفاف السعيدة ..
مرحبا بك ، يا موت ،
هذي جنازتنا بينهم
تلتقي بالنداءات للحرب ،
والاغنيات الوليدة ..
مرحبا بك حين تفاجئنا
هوذا طائر النصر خلف الضباب
يغنّي
على وقع رشّاشنا والقصيدة :
مرحبا ..
مرحبا ..
مرحبا ..

الطيب الرياحي تونس

في زماننا

قصة بقلم
سليمان فياض

فتح « يوسف » الكومودينو ، واخرج فرشاة ناعمة ، أزال بهاطبقة الغبار الرقيقة التي تكسو حذاءه ، وأعاد تلميعه بقطعة من الصوف، ووضع الفرشاة وقطعة الصوف في مكانهما من الكومودينو ، واغلقه. اتكأ بكفيه على طرف السرير . غاصتا قليلا في وبر مفرش القطيفة الاحمر المنقوش بورود بيضاء وصفراء وخضراء . دبت في مشاعره تلك اللحظة ، احساسات سعيدة . احس بالترف والدفء والنعومة . تذكر انه نام ليلة امس مكتئبا ، وهو يفكر فيما عاناه في نهاره . عندما التصقت به زوجته ، كان عناقه لها فاترا في روحه ، متوترا ، وعصبيا ، ولم يسترح بعده ، او يشعر بالرضا . احس بعدها برغبة ضعيفة في التقيوء . واغتاظ من نفسه بسبب هذا الاحساس ، فهو يحب رائحتها ، وكانت متعطرة لاجله . احاطها بساعده ، واسند راسه الى كتفها العاري ، استنشق عبيره . قبله ، ونام . اغمض عينيه وحاول ان ينام . امسك بخناقه كابوس جثم على صدره . انتزع نفسه من وطأته ، ونسي معالمه كلها . فتح لحظتها عينيه بقلق . حاول ان يظل مستيقظا برهة ، ليحرر ذرات جسده من هذا الكابوس ، لكنه لم يفلح . عاد من جديد ليدخل في الكابوس . ذات الكابوس الغامض المرهق . لكنه نام . نام جيدا ساعات طويلة . سئم الراديو ، وكره التليفزيون ، ولم تجد زوجته شريكا لها في مسرات الليل الصغيرة ، وكان الولد والبنت قد اغفيا ، فاوقفت « البساط السحري » وساد الظلام والصمت ، وتمددت الى جواره ، وادارت وجهها اليه ، ولفحته انفاسها الدافئة ، عالية ، ومضطربة .

وقف أمام المرآة ليطمئن عى هيئته . وجدها عى ما يرام . ورأى نفسه وراء العينين والملامح موفور العافية . فكر ان النوم الوفير ترياق للبدن والروح . اعاد تمشيط شعره بفرشاة زوجته ، ثم بمشطه الابيض ، الضيق الاسنان . ورنا الى المرآة راضيا ، استدار مغادرا غرفة النوم . وجد زوجته بالصالة . أعدت له أقلامه ، ومشطه ، وحافظته ، وبطاقته العائلية ، ومفكرته الخاصة التي لم يكتب فيها شيئا . تركتها له على منضدة « السفرة » اخذ يضعها في جيوبه بعناية ودقة . سالها :

ـ خرج الولد والبنت ؟

اجابته مؤكدة ، ومبتسمة :

ـ ياه . من زمان .

سالها :

ـ شربا اللبن ؟

اجابته :

ـ عن اخره . بصعوبة .

سالها وهو يستعد للخروج :

ـ تريدين شيئا ؟

ـ الان ، فقط ،كان ينظر اليها . اجابته وهي ترفع حاجبيها بمودة مبتسمة :

ـ لا . تعال باكرا .

اجابها :

ـ أمرك . ساحاول . اذا لم يكن الاتوبيس مزدحما .

اقتربت منه منتظرة . كان يهم بالخروج . امسك بكتفيها .بكفيه، بحنان ورقة . وقبل فمها . اوشك ان يطيل قبلته . تراجعت سعيدة ومرتعدة ، مبتسمة ، متوردة ، لامعة العينين ،قائلة :

ـ يا طماع .

ابتسم لها . ربت بكفه على خدها . فكر ان بيت الرجل حصنه وقلعته . مهربه الوحيد وشاطئه ، واحته الصحراوية ، وجزيرته المنفية . فكر انه من اجلها يعيش ويعمل ، ومن اجل ولديه . بدونهم كان سيكون كئيبا ، وضائعا ومستوحشا . يبحث عن الانس حيث لا انس ،في الشارع ، والعمل ، والمقهى . لذلك يحتمل كل شيء ويفعل كل شيء ، كل ما لا يرضاه لنفسه ، او لغيره . وهو يفتح الباب اختطف منها قبلة ، من خدها . فضحكت ، ولوحت له مودعة . قالت، واكدت قولها بعينيها :

ـ لا تتاخر .

قالها برغبة واضحة :

ـ ساعود بسرعة . بسرعة جدا .

فكر انه حين يعود ، لا يجد في روحه هذه الرغبة . فكر انه لا ينبغي ان يحدث له شيء ، حتى يكون لها وللولدين معاش طيب من بعده ، همس لنفسه : ربنا يستر . آخذ يهبط الدرج ، وسمع تكة مزلاج الباب ، وهي تدفعه برفق . فكر انها في تلك اللحظة فقط، ستبدأ في العبوس . ستحس باعمال البيت اليومية جبلا . احس بلوعة، لانه لا يجد مالا ولا وقتا ليرفه عنها . وعليه ان يسير في حياته بالحكمة .

ـ ٢ ـ

مد « شعبان » يده في جيبه العلوي ، وسل ورقتين من فئة

العشرة قروش ، واعاد الباقي الى مكانه من جيب القميص ، وشد سوسته الجاكت الاسود الى اعلى . وجلس ليفطر .امامه كوب من الشاي الثقيل المغلى ، الزائد الحلاوة ، وطبق من الفول المدمس الغارق في الزيت ، ورغيفان من الخبز الاسمر . جاءته زوجته براس بصلة. اخذها ووضعها على حافة المنضدة العارية فوق قائمها الخشبي . ودقها بقبضة يده ، فتفسخت تحت ضربته . تناولت زوجته الورقتين من امامه ، وصرخت :

ـ عشرون قرشا ؟

اجابها ببرود وسخرية :

ـ مصروف اليوم !. هه . يعجبك ؟

قالت محتجة :

ـ لا يكفي ياسى شعبان .

اجابها مؤكدا :

ـ يكفي يابنت . غدا ، وعشا .

قالت صارخة :

ـ لا تقل بنتا !

واضافت :

ـ هيه . والفطور ؟ عليك ؟

نبر ساخرا :

ـ هم . ليه ؟ مختوم على قفاي . مثل كل يوم ، يابنت ،فاهمه.

عادت تصرخ :

ـ لا تقل بنتا . هه . ترضى أن اقول لك : يا ولد ؟

صاح بها :

ـ تجعلين راسك براسي ؟ اهه ؟ انطقي .

واضاف بقسوة :

ـ طيب . لا تزعلي يا امراة .

صرخت :

ـ لا تقل امراة . انا ام عيالك .

اجابها :

ـ طظ . تجلسين مستريحة ، بلا شغل ولا مشغلة . لا يقرفك الركاب والزحمة ، ولا صاحب التاكسي وعساكر المرور .

قالت محتدة :

ـ وماذا افعل لك ؟ انت رجل . لست وحدك الذي تشقى .

واضافت :

ـ ماذا بوسعي ان افعل ؟ كل شيء ارتفع سعره .

واضافت بحزن :

ـ حتى الكلمة الطيبة !

وصمتت لحظة ، ثم قالت بعتاب :

ـ بالليل كنت سكره . والان . اصبحت بنتا ، وامراة .

قست ملامحه في وجهها . قال :

ـ تمنّين عليّ يا بنت .

قالت في اسى :

ـ يا حسرة . بماذا أمن ؟ لا اشتغل . وليست ورائي عزبة .لكنني اذكرك فقط . واضافت مؤكدة :

ـ اريد خدمتك . وتربية عيالك . وليتني أعجب !

رق لها قلبه . اوشك ان يقول لها كلمة طيبة . خشى ان تنتهز فرصة ضعفه وتركبه . صرخ فيها :

ـ كفى عن الزن . فارقيني . دعيني اطفح اللقمة .

نظرت اليه بحقد . ذهبت الى الغرفة المجاورة . لم تقل له كلمة احتجاج مما تقوله له كل يوم . يدرك ما تفكر فيه الان . تحاسبه في هذه اللحظة ، في قرارة نفسها ، على ما يكسب . لكن ، كيف يعمل سائق تاكسي بدون سجائر ، وانفاس عامرة ، واكواب من الشاي، ولعب الورق ؟ معتوهة هذه المراة . لماذا يعيش اذن ؟ ليدور كالثور، مغمض العينين ، في الساقية ؟ تتزوج الواحدة منهن رجلا ، فتعتقد انها قد اشترته ، وصار عبداً لها . في قرارة نفسه ، يشعر انه غير عادل . فذلك هو بيته . صرخ :

ـ الله يقم صباحك . جاءتك البلاوي !

لم تجبه بكلمة من داخل غرفتها . لو اجابته لاستراح ، واعطاها ورقة اخرى . أضاف قائلا ، وهو يقفز ، ضاربا كل شيء امامه ، بظهر كفه وساعده .

ـ نطفحه !

اندلق الشاي والفول ، وتدحرجت البصلة المتفسخة على البلاط، واندفع خارجا من باب البيت ، دون أن يغلقه .

ـ ٣ ـ

فتح « يسري » نافذة غرفته الخاصة ليطمئن على الجو . بهره الضوء في الثامنة صباحا .راح يملأ عينيه من صفاء يوم ربيعي مشرق. فكر ان الوقت ما يزال مبكرا ليذهب الى عمله بالجريدة . انعطف ليخرج الى الصالة ، ويرى حال بيته . شده الضوء اللامع الآسر ، المنعكس على زجاج النافذة ، من جانب العين . احس بانه سعيد ، سعيد حقا ، بعد هربين من مواجهة نفسه في ليلة واحدة : سكرة معتدلة ، ونومة مريحة عميقة . توقف . عاد الى النافذة . رنا الى السماء الزرقاء الصافية . فكر : لا شيء اجمل من الطبيعة .حدث نفسه انه من المتع ان يكون الانسان موجودا ، مجرد وجود ، يجد ضرورات حياته ، ويعانق هذا الضوء الباهر . يستسلم له بعينيه وروحه بكل حواسه ، لا يحمل مع همومه الخاصة هموم البشر .

قرر ان يذهب الى الكازينو على النهر يستمتع بالخضرة ، والماء والوجه الحسن . ربما يجد في نفسه ، وهو على الكازينو ، رغبة في كتابة قصة . سيحاول ان يتغلب على نفسه ، في هذه الصحوة بعد فنجان من القهوة ، وحبتين من الاسبرو . تجربة اكثر من قصة كامنة في روحه . يعرفها ، تأتيه في صور ممزقة ، من قاع الصمت في داخله ، من مدينة عالية الضجيج ، ولكنه يحس بها مخنوقة، بلا روح . تنتفض للحظات في وعيه ، ثم تهمد . لا يجد في نفسه رغبة لان يكتب . يبرر لنفسه دائما ، انه لا يجد ، في تجربة منها ، التعبير الصادق الذي يريده . هجر عمله كمهندس ليكون كاتبا ، رمى الفرجار ، واحتفظ بالقلم . قالت له زوجته :

ـ انت مجنون . تضيع مستقبلك ، وتضيعنا معك .

قال لها :

ـ الهندسة فن . والكتابة فن . هندسة ايضا ، ومستقبلها عظيم. فيها أجد روحي ، وضميري ، ورسالتي . منحني الله موهبة . كيف اخنقها بيدي ؟!

نبرت ساخرة . وقالت متحدية :

ـ سنرى . انت حر . سوف تندم .

كان يظن ان بوسعه ان يكون كاتبا فقط . اضطر ان يعمل في الجريدة ، مجرد صحفي ، لا يحتاج الى اكثر من أن يكون كاتبا من الدرجة الثالثة او العاشرة . برر عمله لنفسه ، انه يجد به الفرصة لضرورات الحياة ، وللوصول الى قارئه. قال له صديق طويل اللسان ، على مقهى العبث ، والفشل ، والضياع :

ـ لقد انتهيت ، وانتهى امرك . اضعت موهبتك بنفسك. تكتب طقاطيق ، واقاصيص كالنكت . ترد على البريد ، وتثير الضجيج بمقالات المناسبات . لكن ، اين انت ؟ أين الوعود التي كانت تبشر بها قصصك الاولى ؟ وضعت راسك في الخيبة بيدك .

ـ لا مفر للكاتب في بلدنا من العمل ليعيش . في زماننا . انت تعرف ذلك .

ساله بحدة :

ـ لماذا هجرت اذن عملك كمهندس ؟! اهه ؟
ـ انني احاول ان انقذ مـا يمكـن انقاذه ، وسط عملي كصحفي. الامر نفسه كنت سأواجهه . وأفعله ، مـع عملي كمهندس .
ـ هذا واضح . انقذت كثيرا فعـلا !!
قالها بجد بالغ . ثم انفجر ضاحكا . فابتسم الاخرون .وقال،مؤكدا:
ـ كان بوسعك ان تنقذ اكثر ، في عملـك الاول . هـذا رأيي .
قال له :
ـ المسالة ليست في العدد . المهم المستوى ، والنوع . الكيف لا الكم .
اجابه مؤكدا :
ـ تماما . هذا ما قصدته . اسمع افضل ما كتبته وانت مهندس. الان ، انظـر الى نفسـك .
ثار في وجهه . هاجم شخصه . قال :
ـ هه . وماذا تفعل انت ؟ ماذا كتبت في كل حياتك ؟ قصة ؟ مجرد قصة واحدة ! وتجلس لتفتي، وانت بلا زوجة ، وبلا ولد ، وعاطـل بالوراثـة ؟!

في قدراته يدرك انه ينتهي ككاتب . تروغ التجارب من يده ،حتى بعـد ان يسجنها بالكلمـات . كل مرة يكتشف انه لم يفعل مـا يريده بعد . لم يـر شيئا واحدا على حقيقته . لم يفلح ، بعد ، فيالوصول الى المعنى الذي يريده . معنى الشيء كما هـو ، لا كمـا يراه فـي لحظـة موقوتة ، متغيرة ، هاربة . يكتشف قارئه دائمـا شيئا غير ما اراده . ربما اشياء عدة ، متناقضة ، لم تخطر بباله . يمتدحون مقدرته احيانا ، لكنهـم يلومونه في النهايـة لانه لم يعبر عن روح العصر ،عن معنى ما يحبونه ، لا مـا يتخيله . يغرق نفسه في الوان من الهرب : ينام كثيرا . ياكل اكثر من طاقته . لا يكف عـن الحركة ، والعلاقـات الرتيبة العديدة ، والتواجـد في كل اماكـن الكسل ، وقتل الوقت ، والضحك الهستيري . يشرب حتى يفقـد الذاكرة . يهجر البيت اياما الى اول فندق . يحس ان الكل يحسده ، يرثيه ، يتآمر عليه ، يمدح فشله ، يشوه نجاحه . يستدرجونه بالعيـون ، والكلمـات ،ولمسات الايدي ، فيقع في الشرك : يحسد ، ويتآمر ، ويرفع صوته ، ويجري وراء كل قرش . احترف الفـن . صار كاتبا عموميـا امام محكمـــة او ميناء . يكتب حسب الطلب ، بالمقاس ، والمواصفات . تاجـــر بالكلمـة ، لينجح ، ليرتزق . اضاع نفسه ، ويضيع الناس معه. يستغل ثقتهم بالكلمة ، يبول في رؤوسهم بعبثه . يقول لهم ما لا يقوله لنفسه ، ما لا يبوح بـه لسمرائه . ينتحـر ببطء . لكن . ماذا يفعل؟ مـاذا بوسعـه ان يفعل . سوى ان يستمرفيهذه المهزلة ، او ينتحـر؟ مجنـون اذا حاول ان يكـون نفسه . ينتحـر فعـلا اذا رفع صوته .

همّ ان يضرب المرآة براسه . يعرف انه قد صار عاجزا حتى عن تنفيذ هذه الرغبة . عنة النفس اصابت جسده . عنة الجسد تدمر روحـه . سال نفسه : لمـاذا تحيا ؟ لـم تخلط بيـن ان تكون موجودا كحيوان ، وحيـا كالانسان ، الانسان ، لم تصبح خارج البيت وحشا لـه انيـاب ومخالب ، تنساب بنعومة الثعبان ، وتنسل بلزوجـــة المنافق ؟ لم ؟ بحجـة البيت ، والدفاع عـن النفس ، وعـن الحاضر والمستقبل ، هه . لم تركت عملك كمهندس اذن ؟ ايـة تضحيـة تقوم بهـا مـن اجل غايتك ككاتب ، غايـة كل كاتب ؟ تبدو مهمومـا مـــع نفسك ، كئيبا في بيتك ، ضائعـا بيـن الناس . فكر : شيء ما قد مات في روحـه ، يدرك الكارثـة الراهنة ، يرى مظاهرها حوله . لمـاذا يبعد ؟ هذه المظاهـر فيه هـو نفسه . يعرف سرها ، ولا يجد منهـا خلاصا . يجـد نفسه سعيدا ، اذا استطاع ان ينقذ شيئا ، اي شيءمن مركـب يغرق . قصـة يكتبها كمـا تيسر . جنيهـا طائرا يمسك به قبل سـواه . كلمـة مجاملـة يجود بهـا صديق ، في صحيفة ، او فـي لقاء بالمقهى . يجـد نفسه رابحا ، اذا استطاع ان يحتفظ بوجوده حيا،

مجرد وجوده ليـوم واحد ، ياكل ويشرب ، ويلهو وينام ، حتى لـو سحق غيره ، او اولاه ظهره . يجد نفسه آمنا اذا استسلم للتيار ،اذا لـم يقـل : لا ، اذا قال دائمـا ، للجميع : نعـم .

شعـر في قرارته بالتحدي . بالقدرة على تحدي الدنيا ،والبيت، وزوجته ، ونفسه ، اخذ يدس ادوات حرفته في حقيبته : الاقـلام ، وعشرات من الاوراق البيضاء . جذب سوستةالحقيبة فاغلقها . فكر : اكثر من مرة يتخذ هذا القرار . يندفـع بكل الرغبة . ثم لا يحدث شيء يذكر . لا ينجح ابدا في ان يكـون نفسه ، ان يكون صوت الاخر الذي يريـد ان يسمعه . ادمن الفشل . يشعـر بنفسه عاريـا بلاقناع. عاريـا اكثر ممـا يمكـن ان يـراه او يعرفه اي احد ،حتى زوجته .

اندفع خارجا من غرفة نومه ، التي هي مكتبه ومكتبته . فكرفيمـا فيه كل يوم : ان يراقب ما يجري في نفسه ، في بيته ، فيخارجبيته، ثم يجلس الى اوراقه اخر الليل ، ليعرف ماذا يحدث ؟ لمـاذا يحدث ؟ وجد زوجته جالسـة تتصفح مجلة نسائيـة تافهـة . لم تذهب الىالعمل. ربمـا كانت تشعـر بالمرض . رفعت عينيهـا اليه بحياد . لم تبتسم له ولو مجاملة . لـم تنهض لسؤالـه عـن اي شــيء ، او لوداعه . سالتـه فقط :

ـ ستخـرج ؟
تعرف انه سيخرج . لماذا تسال اذن ؟ لم يجبها . سالته مستنكرة:
ـ لماذا تثقل ملابسك ؟ الدنيا ربيع ، والجو صاف .
غاظه سؤالهـا . اجتهد ليظل باردا . قال :
ـ الجو متقلب . من يعرف ؟!
واضاف :
ـ مريضة ؟
ـ لا .
ـ لم تذهبي الى العمل .
ـ قرفانـه !
ـ استريحي .
نبرت مبتسمة وساخرة . قالت :
ـ هه . استريح ؟ متى ستاتي بسخـان ؟!

اوشك ان يسب ويلعن . لكنهـا عادت تقرأ . رمت قنبلتها الزمنية وتركته . ظل متوقفـا عن الحركة . هذه المرآة قيده . فكر : هي الاخرى مقيـدة مثله . للمرة الالف ،طبع موقفها المحايد في ذهنه . فكر انـه لا وقت لديه من اجلها . عليه ان يجـد نفسه اولا . اللحظـة لا تكفيها الان . لا تكفي لمواجهـة حيـاد اصم واعمى ، صنعته آلاف اللحظـات الفاترة . آلاف الاهمالات . الاف الساعات التي يقضيهـا وحيـــدا بدونهـا ، حتى في داخل البيت . فتح الباب بغير رفق . اندفع من فراغه ، حانيا رأسه ، حتى لا تصطدم بسجافه العلوي . تذكـر انه لـم ير ايـا مـن اولاده ، منذ ثلاثة ايـام . اغلق الباب خلفه بشدة ،انزعج هو منهـا . فكـر انهـا الان تسبه . تدرك خديعة كونه كاتبا .

ـ ٤ ـ

دقت اجراس الخطر على جانبي المزلقان . اخذ الجرسان يدقـان بالتبادل على الجانبين . وفوق العمودين راحت اربع عيـون حمـراء ، تتبادل اضاءة الخطر ، مع حركـة الجرس البندولية التي لا تراهـــا العيون . بيـن الضوءين ، والدقتين ، مدى زمني موقت بجزء مـــن الثانية ، يطرق اذن المقبل من بعدين ، فيصنـع رنين منغمين ، يثقبان كيانـه برتابة متوتـرة .

توقف « يوسف » امام المتجر . صعـد حافـة الرصيف ،ووقف ينتظر اشارة المرور ، لياخذ في عبور الشارع الى الرصيف الاخـر ، المقابل . ثم ينعطف يسرة ، مع الرصيف ، الى محطة الاتوبيس. لحظ

انابيب البوتاجاز ملقاة على الرصيف الاخر بمواجهته . تشكل تلا من الاسطوانات . فكر ان الموت معبأ في جوفها . توقفت امامه السيارات ، في انتظار مرور مترو حلوان . واخذ المارة يعبرون الطريق من امامها . تعجب لانهم يفعلون ذلك بينما اجراس الخطر تدق . عيناه غائمتان ، شاردتان ، تريان كل شيء حوله ، ولا تعيان واحدا منها . فكر انه بعد ان يمر مترو حلوان ، قادما منها ، او من باب اللوق ، ستتوقف الدقات والضوء الاحمر ، وينفتح له المرور. فكر انه يشرد دائما سارحا مع آلاف الاشياء الكبيرة والصغيرة. لذلك يسير بنظام مرسوم . يتوقف حين يرى الضوء الاحمر ،او يسمع دقات الاجراس . لذلك يظل حيا من اجل بيته وزوجته ، وولديه في هذه المدينة الصاخبة المزدحمة . يحس كلما نزل الى الشارع، بدوار خفيف ، وطنين في اذنيه .يحس برغبة في الجلوس ،والتمدد الى جوار الحائط . لمحت عيناه عناوين الصحف السوداء والحمراء، تتحدث عن الحرب والسلم ، في وقت واحد ، ككل يوم . لم يع بالتحديد ماذا تقوله كلمات العناوين .

سمع دوي المترو قادما . احس به يملأ الفراغ امامه . توقع ان يراه مقبلا من باب اللوق ، يملأ المشهد امامه ، بادئا من نقطة صغيرة مفاجئة ، مقتحما المكان بسرعة خاطفة ، داهما اللحظة كالومضة ، يخنقها في وعيه كالموت الفجائي . يسمي اهل قريته هذا الموت داء النقطة . يسميه الاطباء في هذه المدينة السكتة القلبية .على غير ما توقع ، جاء المترو من خلفه ، قادما من حلوان ، والمعادي، وماري جرجس ، ودار السلام . احس بالفجيعة في تقديره . اخذ يرقب جانب العربات ، يلحظ دويها المصم ، الممتزج بدقات الاجراس، واصوات الموتورات ، وهو يفكر ان الصوت يسبق مصدره . لذلك ظن المترو قادما من الاتجاه المعاكس . مر المترو . ابتعد سريعا واختفى . وظلت الاجراس تدق .

نظر الى ساعته : التاسعة الا خمس عشرة دقيقة . فكر :سيركب الاتوبيس ، ويصل الى عمله في باب الحديد ،في الموعد المحدد ، ويرقب من النافذة ، قبل ان يجلس الى مكتبه ، رمسيس الحجري الخالد ، وهو يبول على وجه المدينة ، من قدميه ، ويغرقها بخير عميم .فكر ان عليه أن ينتظر مرور المترو القادم من باب اللوق ، ويرى وجهه المقتحم يسد كل شيء ، يغرقه بالعدم ، يرج كيانه بلحظة رعب عنيفة وخاطفة ، قصيرة وابدية ، ساحقة ومريحة ، شدتْ عيناه ، الى الجهة المقابلة . سمع الدوي خلفه . سر بفطنته الى ان الصوت يسبق مصدره ، جهد في داخله حتى لا يستسلم لاغراء الصوت المخادع .علق عينيه بالجهة المقابلة ، ليرى وجه المترو الذي لا ياتي . فكر : سيذهب الى عمله الاخر ، بعد الظهر ، من اجل مطالب البيت التي لاتنفد. مع ذلك فهو مدين . مرتبه ينمو كما كان ينمو مرتب الاباء والاجداد. والاسعار ترتفع وترتفع عاما بعد عام . آباؤه كانوا يشربون من اباريق الفخار المبردة في هواء الليل . وهو لا بد ان يشرب من الفريجيدير. وهي لا بد أن تخيط ثيابها عند احسن خياط ، كجاراتها . ما الذي يجعل ذلك ضروريا ، حتى يعمل من اجله اربع ساعات اخرى بعد الظهر؟ تخرج صديقه كمال ، زميل دراسته في الجامعة ، بتقدير مقبول ، ولم يجد عملا . طرق كل سفارات الامارات العربية . تعلق ، في النهاية، بعربة سفير . احاط الحاجزين الزجاجيين بذراعه ، وطوى عليه ساعده ، وذراعه الاخرى تمد طلبا للعمل . رجا ، وتوسل ، وبكى، ورفض ان يدع العربة . حتى اخذ منه رجل المعجزات الورقة ،والعربة سائرة بهما ، وساقاه مطويتان الى فخذيه حتى لا تأكلهما العجلات. كتب السفير على الورقة بالموافقة ، فقفز مبتعدا عن العربة ،تركها سائرة ، وراح يتدحرج ببدلته على اسفلت الطريق . اوشكت عربة قادمة ان تدهمه ، لولا ان فراملها كانت قوية . اشترى سنواته القادمة بلحظة ذل . باع سنوات تعليمه بقطعة ارض .وبيت من الطين،وزوجة لا تميز العجوة من الطوب الاحمر .

انتبه فجأة ، قبل ان يستعد ، على وجه المترو يسد الفراغ امامه. ارتعد قلبه . انسد نخاعه بظلمة مفاجئة في مؤخرة رأسه . استسلم للحظة . عيناه ترقبان تتابع عربات المترو . تحسان ، في المؤخرة، بالوان السيارات الواقفة تنتظر . سجن التحسيني نفسه ، في عاصمة النفط الصحراوية ، اثنتي عشرة سنة ، مع زوجته وولديه . اقتصد ثلاثين الف جنيه ــ هكذا حكوا ــ قال لهم انه حين يعود سيشتري كل اراضي عمه ، ويجلس على حافة الترعة ، ويدلي ساقيه في الماء، ويمزق شهادته في الهندسة . رفض ان يتزوج ابنة العم الدميمة ، واغترب ليسحق هذا العم بماله ايضا ، كما سحقه . اركب زوجته وولديه وماله ومقتنياته المدهشة الطائرة ، وعاد الى عمله ، ليسلم ما لديه من عهدة ، ويلحق بهم في الغد . مات وهو جالس في السيارة، في طريقه الى المطار ، مات دون ان يدري السائق بموته الا عندما توقف . ما الذي قتله اذن ؟ فرحة نصره الخاص ؟ ام نفاد طاقته ؟ ام خوفه من فقر اخر يخبئه الزمن ؟

وعى ان المترو قد مر اللحظة . توارت خلفه اخر عرباته ، تاركة وراءها ، على الجانبين ، هزات في باطن الارض ، ودفقات من الغبار. عجب في قرارته لان الاجراس ما تزال تدق . يسمعها . لان السيارات امامه تأخذ في العبور برغم دقات الاجراس تمنى ان يواتيه الحظ ، ولو بألف لحظة ذل ، ولو بألف ميتة وميتة ، ليرفع عن كتفيه عبء البيت ، والوسط ، والمظهر . ليطمئن على مستقبل الزوجة والولد. فكر ان الكل قد اصيب بسعار المظهر ، بالرغبة في مزيد من رياش العصر وآلاته المنزلية . لم يعد في العيون سوى التحسد ، في القلب سوى الحسرة ، في حركة الايدي سوى التطمع واللهفة ،في الاصوات سوى الصراخ والسباب ، والضحكات الناعمة ، والشفاه الملتوية ، والاعناق مطوقة بالياقات المنشاة . انتبه فجأة على اتوبيسه يمر امامه ، قادما من السيدة . وعى انه كان يقف بلا مبرر . ان الطريق كان مفتوحا له ، مغلقا في وجه السيارات التي فتح لها الطريق قبل لحظات . توقفت في اذنيه دقات الاجراس . فزع لان الوقت يمر ، ولانه سيصل الى عمله متأخرا ، وسوف يجد رئيسه بانتظاره، معقود الكفين وراء ظهره ، يمن عليه بكلمات كالخناجر :

ــ هذه المرة سماح ، في المرة الثانية يا سيد يوسف ..

اندفع عابرا الطريق . سيطر على جسده ليروغ من العربات المندفعة ، المتجاورة ، لتسبق احداها الاخرى . مرق من امام سيارة، افلت منها بقدميه . اوشك ان يثب في قفزة الى قاعدة عمود الجرس الاخرس الاسفلتية . اقتحمته سيارة مفاجئة ، قبل ان يصل الى هدفه. طار امامها وانطرح . اصطدم راسه بحافة القاعدة الاسفلتية . دفق الفم دماء في ذات اللحظة التي ارتجت فيها السيارة بالفرامل المشدودة فجأة ، وهي تتوقف فوقه ، وتتراجع محطمة فكه الاسفل، وقاع الجمجمة .

ــ ٥ ــ

التفت كل المارة الى ضجة الحادث . توقفت السيارات وعجلاتها تزيق بشدة . ران صمت مفاجيء على الشارع لثانية . اقبل يسري مسرعا من باب العمارة ليرى ما حدث . توقف مع الاخرين حول الضحية . انفثأ الصمت فجأة بالترحم والحوقلة . غادر السائق سيارته مصفر الوجه . ناحت ابواق السيارات ، داعية بعضها للحركة. تطلب من الجمع الابتعاد عن جانب الطريق لتمر . راح الكل يقدر مدى خطأ القتيل ومسئولية السائق . صاح العامل الذي يدفع عربة الموت بساعديه ، يحمل انابيبه على كتفيه :

ــ الاسعاف يا عالم . الرجل يموت .

لم يتحرك احد . اكتفى الكل بالمصمصة والحوقلة . واصلوا مسيرتهم شرقا وغربا . عاد العامل الى عربته . اندفع اخر ليلحق بالاتوبيس . رأت الحادث خادمة من شرفة عالية . عادت بعد لحظة واسقطت ملاءة قديمة من الشرفة . جاءت سيدتها اليها واخذت تصيح في وجهها . ارجح الهواء الملاءة حتى سقطت متهاوية فوق قضبان المترو . تحرك شرطي المرور مغادرا موقفه على الجانب الاخر ، عند عمود الجرس . اخذ الملاءة وغطى بها الجسد الذي ينتفض باحتضارة الموت، في صدمة عصبية مرعدة . صاح التاجر في وجه صبي ورشة

اصلاح السيارات :

ــ التليفون عطلان .

عاد الصبي يقول :

ــ الرجل يموت . الاسعاف .

اقبل يسري . قال للتاجر :

ــ ارني .

قبض التاجر على التليفون بكفه ، واخفاه بسرعة داخل رف بمنضدة البيع والشراء ، وهو يقول :

ــ قلت لكم : التليفون عطلان . الله يرحمه . مكتوب عليه .

وجد يسرى نفسه متبلدا ، غير قادر على ان يفعل شيئا ، بارد العقل ، وملتاع القلب . نظر اليه بغير حياد ، مجرد نظرة ،وابتعد عنه . سمعه يقول لنفسه صارخا :

ــ ماذا يريدون مني . سيأخذونني في سين وجيم : ماذا رايت ؟ كم كانت الساعة . قل لنا ما حدث هه . ها هو سلك التليفون حتى تستريحوا .

التفت يسرى نحوه . رآه يجذب فعلا السلك من الحائط ،وهو يقول مكملا :

ــ تعال لتشهد امام وكيل النيابة . تعال المحكمة . انتظر حتى ينادي لك القاضي . تأجلت الجلسة . نغلق المحل اذن . ورزق العيال ، ماذا افعل فيه ؟!

وقف يسرى على افريز الرصيف يرقب ما يجري حوله . فكر :ليس بوسعه ان يفعل شيئا . يقف الشرطي ليبعد المارة الذين لا يتوقفون اكثر من لحظة ، لينظم المرور الذي يضطرب ، ليسب برتابة ،وبدون انفعال حقيقي ، القاتل والقتيل ، ويلعن يومهما العكر . يطل السائقون من نوافذ سياراتهم ، وابواقهم تزعق ، لحظة خاطفة ، ثم يتنبهون الى الطريق . يحوقلون . يترحمون . يسب المارة السائقين واصحاب السيارات . يسب السائقون واصحاب السيارات المارة . فكر يسري : ليس بوسعه ان يفعل شيئا . الاشياء تحدث خارج وعيه، وتقف دونها قدرته عاجزة ومشلولة . في قريته ، يكفي ان تطير شرارة بنار حريق ، ليسرع الكل وراءها ، يميتوا فيها الموت . يرتجفون بالنجدة في لحظة الخطر . منذ سنوات بعيدة لم يره الناس في قريتهم . لم يذهب اليها منذ دهر .فكر : ربما لم يعودوا ،هم الاخرون ، يكترثون لشيء ، غير انفسهم ، وبيوتهم ،مثل هؤلاءالناس. المدينة تصيب القرية بعدوى ادوائها . ومن هو في الاسفل يقلد من في الاعلى . لم يحدث العكس ابدا . حدث نفسه بصوت مرتفع، في قاع صمته : ما الذي يحدث حولك ، لك ، ولهم ؟ كم انت غبي وابكم !!

توقفت امامه سيارة تاكسي . اطل وجه شعبان من نافذتها . فكر انه قد سمعه وهو يحدث نفسه . فتقدم اليه لينقذه. قال له السائق وهو يبتسم :

ــ تاكسي ؟

بدا له السائق مفتوح العينين والفم . انحنى دون ان يشعر ليركب . فتح له السائق باب المقعد الخلفي . لكن يسري كان قد مد يده ، وفتح الباب المجاور لعداد التاكسي . نظر الى اعلى في لحظة خاطفة . راى زوجته واقفة ترقبه من الشرفة العالية . انسل الى داخل العربة ، وجلس . اغلق السائق الباب الذي فتحه. مد يسري كفه وادار مفتاح العداد كانه على عجل . امسك السائق بعجلة القيادة قائلا :

ــ الى اين يا سيد ؟

سيد ؟ قل : ايها العبد ! فكر يسري متحيرا : اين يذهب ؟ انتبه الى انه قد ركب سيارة . دهش لانه لم يجلس في مقعدها الخلفي . حاول ان يعرف اين سيذهب . فكر في الصحيفة . جهد ليتذكراسمها. جهد ليتذكر عنوانها . صاح شرطي المرور بالسائق . هدده باخذه مخالفة . انطلق السائق بسيارته . يعرف هذه الحيرة تصيب بعض ركابه احيانا . قال يسري للسائق :

ــ سأقول لك فيما بعد . سر انتبنا .

ــ محسوبك شعبان ..

اخذ شعبان يتكلم بانفعال . وجهه تتردد التفاتاته بين يسري ، وبين المرآة الصغيرة ، وبين الطريق امامه . راح يسري ياخذ معه ويعطي، كلاما في كلام . يكتشف يسري انه يقول بلسانه غير ما يدور في نفسه . لم يقصد ذلك . صاح يسري محتجا :

ــ ماذا حدث للناس ؟

ــ على رأيك . اخرها قطعة قطن !

ــ لكن ، هذه الايام التي نعيشها ؟ نضع في آذاننا قطنا ، على اعيننا نظارات سوداء ، سوداء !

لمس يسري نظارته السوداء . قال له شعبان :

ــ انا اقول لك . انا مثلا ، انا وامراتي، وانا وصاحب هذه العربة .

تقافزت الى راس يسري مشاهد متناثرة . تبدو له اللحظة فقط مرعبة : لم يلتف ساعده حول زوجته منذ شهر . وهي تقول له : لا نفس لي . هو يقول لنفسه : بركة ياجامع . خبر في صحيفة ، يعلن موت تاسع عالم في شهر واحد . لم يزدعمر اكبر هؤلاء العلماء سنا عن الاربعين . احدهم سقط في الطريق بذات السكتة القلبية ، وحملوه الى المشرحة . لم يعرفوا له بيتا . اوشكت جثته ان تصير مسرحا لمشارط الطلبة . اكتشفه فقط مأمور سجن ، كان الميت قد شرف سجنه عدة اعوام . اكتشفه بقانون الصدفة . في البنك ،وقفت الارامل مبتهجات ، يصرفن المعاشات ، يمضغن اللبان ، يرتدين الملابس الملونة ، تفوح منهن روائح البودرة والانوثة والعطور ، برغم حداثة العهد بالحداد . عناوين الصحف حمراء بلون الحرب ،سوداء بلون الانتظار ، والايام الهامدة ..

كان شعبان ما يزال يتكلم . يقول في النهاية ، يسمعه يسري، اللحظة ؟

ــ .. كما لو كان الناس مضربين : اضراب يعني : لا عمل . ولو كان هناك عمل فبغير رغبة . ليس هناكاخذ او عطاء . لا احد يفهم عن احد . انا مثلا انا وزوجتي كما قلت لك ، اعرف انها على حق . لكنني لا استطيع ان افعل لها شيئا . فقدت القدرة على السيطرة على نفسي ، اعرف الصواب من الخطأ، والابيض منالاسود. لكن . هل تفهمني ؟!

ترك يسري السائق يتحدث . طوى قبضته على حافة النافذة المفتوحة . وضع ذقنه فوق هذه القبضة . حدث نفسه انه يعرف الان بالمصادفة ايضا ، قانون الطفو الذي اكتشفه ارشميدس في قلب حمام . فكر : هذا الاضراب بلا صوت ! هذه الحركة بلا حياة اهل يجد شجاعة الروح ليكتب ما يحسه الان ؟ ام يخشى ،في لحظة الجلوس الى اوراقه البيضاء ، ان يجرح في نفسه مؤامرة الصمت؟.. ان ينثر اصداف العرافة ، امام العيون ، وفوق الرمال ؟.. ان يقول تلك الاشياء القبيحة والمخيفة ، التي جرت العادة ، الا تكتب على الاوراق ، مع ان العين ترى ، والاذن تسمع ، والعقل يعرف ، والشفاه تهمس وتتمتم ؟

صاح بالسائق فجاة ، وعيناه تلمعان :

ــ اذهب بي الى شارع جلال .

تخيل نفسه يهبط من السيارة ، يقف خطيبا بين الناس .يصيح بهم :« انقلوا ارواحكم . انقلوا اطفالكم » . فكر : سينظرون اليه في بلاهة . فكر : من اليسير ان تتكلم . من الممكن ان تتكلم . من السهل ان تريد . لكن المشكلة ،هيفي ان تفعل ما تقوله ، ان تنفذ ما ترغبه . صاح بالسائق فجاة :

ــ لا . اسمع . عد بي الى البيت .

القاهرة — سليمان فياض

قضايا الأدب والأدباء

بطاقة تهنئة الى « الآداب »

بقلم فرانسوا باسيلي

في « شهريات » رئيس التحرير ، بالعدد الماضي من الآداب ، نقل الينا الدكتور سهيل ادريس ، بألم ، خبر منع عدد الآداب التاسع في بعض البلاد العربية .

هذا خبر يستحق فرحا خاصا ، يستحق حفاوة واحتفالا لا يداخلهما الحزن ، ذلك لاننا بعدما حزنا كثيرا وطويلا ، آن لنا ان نعلن موت الحزن .. وتجريده .. واسقاطه .

مصادرة التفكير ليست مفاجأة فوق الارض العربية . فالعقل العربي ما زال يرتعد خوفا من كل تفكير . والسلطة العربية ما زالت تعتبر التفكير خيانة وتواطؤا . والذي لا يحزن في ذلك ، ان هذا ليس مرضا ظهر فجأة في العقل العربي ، لكي نباغت به ونصطدم ونحزن لاجله . اذ انه يتخطى في ازمانه حجم اي مرض ، انه في الواقع عاهة مستديمة في العقل العربي .

عاهة كاملة العجز ومستتبة وقديمة ، كالعمى ، وكالبكم .

والابكم ، او الاعمى ، يحزن مرة لحظة اكتشافه الاول لعاهته ، لكنه لا يحمل حزنه معه طول حياته . فهذا اكثر من طاقة البشر ، مع الوقت . لا يعود للحزن وجود امام العاهة . والذي يعيش مع رجل اعمى طيلة حياته ، لا يقوم كل صباح ويحزن من اجله من جديد . لذلك فالحزن امام عاهة العقل العربي ليس الا عبثا مضحكا ، والحزن امام حالة الانسان العربي وامام الهزيمة العربية وامام حزيران العربي .. كان يجب ان يكون قد انتهى منذ زمن ، كان يجب ان يكون قد اكتمل وتم ، لكننا ما زلنا — في قصصنا وقصائدنا ، نحزن كل يوم وكأننا نكتشف عاهتنا لاول مرة . فأي عبث هذا ان لا نتعلم من خبراتنا السابقة؟ ان تلذذنا بالحزن على عاهتنا ليس الا جزءا من العاهة . هل سنقيم من حزيران حائطا لتستند عليه رؤوسنا وتبكي ؟

خبر منع عدد « الآداب » يستحق فرحا خاصا لانه يكشف عن محاولات لمهاجمة العاهة والتغلب عليها . كلما رضي « الرقيب » عن مجلاتنا كلما وجب علينا ان نفجع اذ ان هذا يعني ان احدا لم يرفع صوتا واحدا صادقا وان احداً لم يكتب حقيقة واحدة قاسية . ويعني اننا ما زلنا نخفض رؤوسنا لنمر من تحت السيف . ومن تحت العاهة ، اما « منع » الآداب فهو الفرح الحقيقي ، وهو التهلل والارتجاف الحار الصادق ، فها هم الكتاب يتحدون العاهة ، يغامرون بمحاولة مواجهتها وتسميتها باسمها في وجهها الذي يجب ان نتشبث به الآن ونطالب به الآداب بجنون هو المزيد من المنع والمصادرة ، المزيد من المغامرة ورمي القفاز في وجه العاهة العربية . المزيد من « الكتابة » .. الكتابة التي تعي قيمتها ولا تبتذل نفسها الى مستوى ذلك السخف الذي يتمرغ بين التهليل والندب .. والتهليل والندب . ذلك السخف الذي يغمر وجه اغلب الصحف والمجلات العربية .

الكتابة الاصيلة الصادقة ، في ظروفنا واوضاعنا الحالية ، هي بالضرورة ، كتابة مصادرة .

وشرف المجلة العربية الاول ، هو ان تفتح صفحاتها للكتابة المصادرة .

فتهنئة للاداب

مع امنياتي بمزيد من المنع

نيويورك — فرانسوا باسيلي

تنويعات استوائية

ما الذي قد صنعت بنفسك ؟
كانت بلاد الجزائر واسعة مثل ... افريقيا
كان في كل مزرعة غابة مثل ... افريقيا
كان في كل مفترق نخلة مثل ... افريقيا
كان شاطئها ملعبا للاسود الصغيرة .
انه يذكر البحر ،
سيدة ساءلت عنك سترتها الجلد ،
ثم اختفت في رواق العمارة :

ناحلة
هشة
مشتهاة

ـ اريدك ...

ثم نقتسم عالما ، لم نقل للمسيء اساءات
ولم نبلغ الحب
لم نبلغ الحب أسماءنا ، والعناوين
كنا نلوذ به ، مثلما يختفي وجهك الان
خلف توازي الضياء الذي يلصق الستر
الخشبية بالليل ... خارج شرفتك الضيقة

* * *

ما الذي قد صنعت بنفسك ؟
محترق وجهك المغربي... الظهيرة
عند الظهيرة
بدأ الليل يسقط
فتحت عينيك ـ كان النبيذ الجديد خفيفا وحلوا ـ
نظرت من النافذة
الى الساحة الجانبية ، حيث غبار العصور
البويهية ، امتد ، وامتد ، حتى اعتلى
وجهك المغربي ، والصق بالبرنس الصوف
شاراته ... من ترى ينفض الذل عن
درعك المغربي ؟
انتفض !
ما الذي قد صنعت بنفسك ؟

ساومت نفسك ؟
ساومت ؟
خبز الجزائر كان الاهلّة في الفجر ،
كنت تظل الى الفجر مستقبلا كل ما يهب البحر ،
مسترخيا ترقب الشاطيء ـ الرمل يصبح
بعضا من البحر ، خطا ، فخطا ، الى ان
يلامس اضلاعك البحر ...
وحـــدك
كنت المواجه ، والموج .
كان العدو الذي يرتدي
كل اسماء من قاتلوا تحت راياتك المعلنة
كل اسماء من قاتلوا ضد راياتك المعلنة
كل اسماء من قاتلوا
كل اسماء من خاتلوا :

الحنيـــن

وها انت منهزم :
تدخل المصعد ، الساعة الثامنة
تهبط المصعد ، الساعة الثانية
أيهذا العدو الذي ظل يطردني ،ويطاردني .. في
البلاد البعيدة .
ايهذا العدو الذي كنت ألمحه في الشجر
والذي كنت اقتاته في سطور الجريدة
وسقوط الثمر
أيهذا الحنين
ايهذا الانين الذي كنت أسميته وطنا ،
وادعيت له ، واجتزات حماقاته ، واجترات
على ما رايت ، انتسابا له ...
ايها الوطن الاول
اننا نذبـل
يدرك الشيب ابناءنا
أيها الوطن المقبل

بغـــداد — **سعدي يوسف**

فصل من كتاب "البديل"

تحدّي الشبيبة..

بقلم روجيه غارودي

هذا الكتاب (*) يتناول المستقبل . المستقبل المباشر ، اي ذاك الذي في سبيله الى الانبثاق وذاك الذي يمثل البعد الرئيسي للحاضر. وهو يتناول المستقبل الابعد ايضا ، اي ذاك الذي يتيح لنا ان نستبق الحاضر وان نفهمه وان نسلط الضوء على قراراتنا لكي نبدع ما هو مقبل ونبينه متكاتفين .

ان المستقبل لا وجود له على طريقة اميركا قبل كريستوف كولومبوس . فهناك امكانية لاكثر من مستقبل ، ونحن مسؤولون عن كل ما سيكون . وعليه فان التفكير بصدد المستقبل ليس محض تكهن : وانما غرضه ان يساعدنا ، من خلال رسم الممكنات ، على التكهن بنتائج كل قرار من قراراتنا الراهنة حتى يوحي الينا بالمداخلات القمينة ، بان تحقق ما هو مرغوب فيه من تلك الممكنات .

واذا لم يكن المستقبل بالضرورة على امتداد هواجسنا ومخاوفنا ، تبعا لانحرافات الحاضر المفجعة (اي على فرض اننا لم نبادر الى العمل) ، فانه ليس بالضرورة ايضا على امتداد رغباتنا واحلامنا اذا لم نأخذ بعين الاعتبار ، في مشاريعنا ، القوى الموجودة والشروط العينية لتحركها والاهداف المحددة التي يمكن توجيه تلك القوى للتلاقي عندها .

لقد بدأ المستقبل من الآن . والشبيبة تذكرنا بذلك يوميا بما يصدر عنها من افعال رفض وغضب . والتساؤل بصدد المستقبل قد يعني قبل كل شيء سؤال هذه الشبيبة .

ان الشبيبة تتدفق على هذه الارض القديمة تدفق امواج البحر الهائج . ان خمسة وعشرين مليونا من الفرنسيين ، اي نصف شعبنا، لم يبلغوا الثلاثين او حتى ما دون الثلاثين من العمر . وفي الولايات المتحدة تقل اعمار نصف السكان عن الخامسة والعشرين . ونصف الصينيين تقل اعمارهم عن الحادية والعشرين . ومليارات من اصل اقل من اربعة مليارات من الرجال والنساء الذين هم على قيد الحياة في العالم قد ولدوا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . وفي كل يوم تستضيف المعمورة مئة وخمسين الف قاطن جديد .

وفي كل مكان من العالم تبادر الشبيبة ، التي تؤلف نصف سكانه الى الانشقاق او حتى الى تأسيس مجتمع مضاد بقوانينه اللامكتوبة واعرافه واختياراته المغايرة لقوانين النظام المستتب واعرافه واختياراته .

وعالية قلق الشبيبة تحظر علينا سلفا الاجوبة الجزئية التي توحي بها الينا ميولنا السياسية ،كأن نقول : انه تمرد على تناقضات الرأسمالية ! تمرد على البيروقراطية والاستبداد الاشتراكي ! انفجار للنزعة القومية ولكراهية الاجانب في العالم الثالث !

ذلك ان الشبيبة ثائرة في كل مكان : هناك حيث تركت لها فرصتها على يد الثورة الثقافية في الصين ، وهنا حيث لم تترك لها فرصتها سواء افي فرنسا ام في غيرها من البلدان عام ١٩٦٨.

وسواء أأسفنا ام اغتبطنا فان هذا الموقف يطرح مشكلة اساسية : مشكلة وضع « فينا » ومؤسساتنا في قفص الاتهام على نحو جذري . ونحن لا نستطيع ان نتملص من عملية الاستفهام والاستجواب هذه .

وليس القصد هنا ان نكيل المديح الديماغوجي للشبيبة او ان نصدر بحقها قرار اتهام ، وانما ان نحاول فك لغزها . وقبل كل شيء باستماعنا اليها وبمحاولتنا ان نفهم .

ان الشبيبة تواجه اليوم ردود فعل شبيهة بتلك التي اثارتها الطبقة العاملة في مطلع القرن التاسع عشر : فقد كان من الناس من لا يرى فيها سوى خطر داهم : « البرابرة يعسكرون داخل اسوار حواضرنا بالذات ! » . ولم تراود النفوس يومئذ غير فكرة القمع والمجازر التي دفعت تاريخ اوروبا باسره والتي امكن للحركة العاملة ان تنمو وتتعاظم رغما عنها وبقوة لا تقهر او تصد . وهناك بالمقابل من استشف في الانتفاضات الشائهة صعود ثورة كبرى . ومنذ عام ١٩٦٨ اثار كتاب نموذجي افكاري حول الشبيبة : انه كتاب انجلز «وضع الطبقة العاملة في انكلترا » المنشور عام ١٨٤٥ . ففي اي موضع من هذا الكتاب لا يضفي انجلز صفة مالية على بدائيي التمرد . وانما كتابه شهادة على ما خلفه التصنيع من عالم « لا يمكن الا لعرق فاقد لانسانيته ، مذل ، منحط الى مستوى حيواني ، سواء أمن وجهة النظر الفكرية ام من وجهة النظر الاخلاقية ، مريض جسمانيا ، ان يجد فيه مستقرا له » . وقد وصف انجلز المزاحمة الوحشية بين العمال للفوز بعمل وبأجر ، والتسول ، والادمان على الكحول الذي كف عن ان يكون رذيلة ليمسي « ظاهرة طبيعية » ، والبغاء الناجم عن عبودية المصنع والمقبول من الجميع حتى انه كان يسمى من قبيل السخرية « الساعة الثانية عشرة من العمل » . ولم

(*) الفصل الاول من كتاب « البديل » لروجيه غارودي الذي يصدر هذا الشهر عن دار الاداب . وهو من ترجمة جورج طرابيشي .

يكن هناك من خيار الا بين الانحطاط او التمرد . ولقد كانت الاشكال الاولى من هذا التمرد اشدها عقما : تحطيم الآلات واغتيال بني الانسان . بيد ان انجلز عرف كيف يستشف في هذه الفوضى الاولية الخطوط البارزة للحركة العاملة المستقبلة التي صعدت بعد خمسة وعشرين عاما ، مع عامية باريس ، « لاقتحام السماء ».

وحين احتك الكهنة ـ العمال (١) ، بعد قرن من انجلز ، بهذه الحركة العاملة ، تعرفوا فيها ، باحترام وتواضع ، قوة من اعظم القوى الروحية في عصرنا ، قوة « تناضل في سبيل علاقات انسانية جديدة ، وفي سبيل تغيير شروط الحياة والكائنات ، وفي سبيل رقي جديد للانسانية » .

كانت تلك هي نظرة انجلز امام عالم في طريقه الى الولادة . وتلك هي ايضا نظرة الايمان المسيحي حين يرى في ابن الانسان المصلوب وعدا اكيدا لا يقهر بالبعث .

هذه النظرية هي وحدها التي تتيح لنا ان نفهم ما هو في سبيله الى الموت وما هو في سبيله الى الولادة في تلك الشبيبة وبواسطتها .

وما دامت حكمتنا الصلفة قد افلست افلاسا مدويا ، فلنحاول ان نفهم جنون الشبيبة الالهي .

* * *

لقد اتيح لي ، بحكم اسفاري ومهنتي وعملي الحزبي ، امتياز اللقاء بهذه الشبيبة في مختلف ارجاء المعمورة : من جامعة موسكو الى مخيمات الطلبة الاميركيين في بركلي او ستانفورد ، والجلوس في سان فرنسيسكو جنبا الى جنب مع الهيبيين ، والاتصال ب « الفهود السود » ، والنزول ضيفا على شيوعي بلفراد الشبان كما على طلبة جامعات اوستراليا وكندا الكبيرة ، والاختلاط بشبيبة برلين او ميلانو كما بشبيبة نيودلهي او جاكارتا او مكسيكو ، وتبادل الحديث مع مهندسين زراعيين شبان من « مديرية التحرير »بين القاهرة والاسكندرية ومع عمال اسوان في صعيد مصر .

وبودي بادىء ذي بدء ان اتكلم عما علمتني اياه هذه التجربة مع الشبيبة على صعيد المعمورة بأسرها ، لا بصدد اولادي وطلابي فحسب، بل ايضا بصدد تاريخنا القريب ، التاريخ الذي هو في سبيله الى ان يتم ، تاريخ المستقبل .

واذا ما ربطنا بين الاستجوابات والتحديات ، بين المسارات ومشاعر الغضب ، بين مظاهر اليأس والصراعات ، مهما تكن متنوعة ومهما تكن التناقضات عميقة ، فاننا لنستطيع ـ انا واثق من ذلك اليوم ـ ان نستشف مستقبلنا الذي يوشك ان يولد : فانا واثق من ان معالم الاختيار الكبير ترتسم من الان في افلاس حضارتنا ، واحيانا في افلاس ثوراتنا .

هذا بشرط ان نعرف كيف نسمع ، فيما وراء الصراخ ، ما تدينه هذه الشبيبة وما تبشر به .

* * *

ان المشكلات التي يطرحها تحدي الشبيبة مشكلات مستجدة . وفع وسع المرء ان يطمئن الى انه لن يفهم شيئا اذا حاول تهدئة روعه بقوله بينه وبين نفسه : لقد وجد الشباب دوما .. ولقد كنا نحن ايضا شبانا تمردنا على اهلنا .. وما الى ذلك .

وحتى نستوعب اهمية ما يحدث ، يجب ان ندرك ان الانسان البالغ من العمر اليوم سبعين عاما قد ولد في منتصف التاريخ الانساني : فقد حدث من الاشياء منذ ولادته بقدر ما حدث منذ الستة آلاف عام من التاريخ المكتوب .

واذا لم يدرك هذا السيد ذلك ، او اذا اعتقد ان المسألة محض مزحة ، فنرجو له : فهو يجازف ، هو الذي ولد في مستهل القرن العشرين ، بأن ينتمي الى عالم مغاير لعالم احفاده الذين ولدوا في اواسط هذا القرن العشرين نفسه ، والذين تناهز اعمارهم اليوم العشرين او ما يزيد بقليل ، والذين هم في الحقيقة ، بحكم التسارع المباغت في وتيرة التاريخ ، بدائيو حضارة ستبلغ سن الرشد في نهاية القرن .

ان الانقلاب المباغت الذي انطلقت شرارته منذ منتصف القرن العشرين ، والموسوم بتطور الناظمة الآلية Ordinateur والطاقة الذرية والتلفزيون ، غير قابل لان يقاس بالانقلاب الذي احدثه ظهور الالة البخارية في نهاية القرن الثامن عشر او ظهور المطبعة في عصر النهضة .

ان الانقلابات الوحيدة المماثلة في سعتها لانقلاب عصرنا قد تكون تلك التي دشنت ، بين الالف السادس والثالث ق. م ، ميلاد الحضارة واعني بها اكتشاف الزراعة واختراع الكتابة وما واكبهما من اختراع المحراث والعجلة واكتشاف الملاحة الشراعية والبرونز والخزافة والاقنية والحياة المدينية .

ولم تحدث قط ازمة نمو بمثل هذه الاهمية بين نهاية العصر الحجري المصقول ومنتصف القرن العشرين .

ولناخذ بعض نقاط الاستدلال حتى نقيس « تغير السرعة » هذا .

لناخذ اولا سرعة انتقال البشر : فقد كان السادة الاوائل لامبراطورية سومر او فراعنة مصر الاوائل او العشائر الاولى في سهوب مونغوليا يتنقلون قبل خمسة الاف او ستة الاف عام بنفس سرعة الاسكندر او قيصر او نابليون : فقد كانت الوتيرة وتيرة الخيول وابدالها (٢) ولم تضاعف السكة الحديدية في القر التاسع عشر هذه السرعة الا ثلاث او اربع مرات . ولم يطرأ تغيير جذري الا مع الطيران الاسرع من الصوت ، والا مع الصواريخ المأهولة بوجه خاص .

ولناخذ ميدانا ذا اهمية اكبر أيضا : ميدان تغذية البشر . فنسبة السكان الزراعيين الضروريين لاطعام المدن لم تتغير الا على نحو لايذكر طوال آلوف الاعوام . وفي مطلع القرن العشرين كانت تزيد ٥٠ ٪ حتى في البلدان المتطورة . ولم تتدن الى ١٥ ٪ في فرنسا ، والى ٧ / في الولايات المتحدة ، الا في النصف الثاني من القرن العشرين .

وفي حين أن الانتاج الاجمالي للسلع والخدمات لم يتبدل طوال الوف السنين الا بنسبة ٣ أو ٤ ٪ في القرن الواحد أو حتى بنسبة ٢. الى ٣٠ ٪ بعيد الثورة الصناعية الاولى ، فانه يتضاعف الآن في الاقطار المتطورة مرة كل خمسة عشر عاما ، بحيث أن المجتمع بات ينتج بزيادة اثنين وثلاثين ضعفا عند بلوغ المرء سن الشيخوخة قياسا الى حجم الانتاج في عام ميلاده .

وتطور المعارف أشد بهرا أيضا . فثمة تقرير مشهور لليونسكو يفيد بأن ٩٠ ٪ من العلماء الذين عاشوا منذ بداية الحضارة هم احياء اليوم. وكتب واحد من خيرة الاختصاصيين العالميين في البرامج المدرسية المبثوثة اذاعيا وتلفزيونيا يقول : «قياسا الى الوتيرة التى تتطور بها المعرفة ، فان جملة معارف البشرية ستكون اكبر بأربع مرات حين يتخرج من الجامعة الطفل الذي يولد اليوم . وحين سيناهز الخمسين من العمر ،سيكون ٩٧ ٪ مما سيعرفه قد تم اكتشافه منذ ولادته » .

والانقلاب الذي رافق اختراع التلفزيون لا يضارعه الا الانقلاب الذي ترتب على اكتشاف الكتابة . فالتلفزيون لم يدخل تبدلا كميا على

---

(١) جماعة من الكهنة ، اختارت ان تعمل ، بلا ثوب كهنوتي ، في المصانع الى جانب العمال . « المعرب »

(٢) الابدال : خيول معدة سلفا ، لاراحة خيول متعبة . « المعرب »

نشر الثقافة كمافعلت المطبعة فحسب ، بل أدخل تبدلا نوعيا على مضمون الثقافة بالذات . ان العصر التاريخي الذي كانت فيه الكتابة الوسيط الوحيد بين الانسان والعالم قد طويت صفحته ، وبات في مستطاعنا اليوم أن نرى ونسمع العالم قاطبة دونما وساطة الاشارة والرمز ، وأن نكون حاضرين في كل مكان من المعمورة في آن واحد . وهكذا يتاح للاطفال والشبان أن يكونوا على اتصال مباشر بمشاهد من الحياة وبنماذج من السلوك تشغل في تجربتهم حيزا اهم بما لا يقاس من الحيز الذي تشغله الاسرة أو الكنيسة أو المدرسة .

وهكذا ، فان « سرعة طواف » الحضارة ، التي ظلت شبه ثابتة طوال ستة الاف عام ، تتخطى على حين بغتة عتبة جديدة في مختلف المجالات في منتصف القرن العشرين .

وقد ولد الجيل الشاب الراهن في تلك اللحظة من انعطاف التاريخ : ومشكلاته ليست بمشكلات اي جيل سابق ، ولا حتى بمشكلاتنا يوم كنا في العشرين من العمر .

فكيف يمكن ، والحالة هذه ، أن تأخذنا الدهشة اذا كان رد فعله الاول رفضا شاملا لاجوبتنا المعدة سلفا ولمؤسساتنا وقيمنا ؟ ولعله من الاجدى لنا ، بدلا من ان نغتاظ من هذا الرفض ، ان نتساءل عما اذا كانت أجوبتنا ما تزال مطابقة لهذه الاسئلة المستجدة ، وعما اذا كانت مؤسساتنا ما تزال متكيفة مع المهام الجديدة ، وعما اذا كانت « قيمنا » ما تزال جديرة بان ندافع عنها او عما اذا كانت الحياة قد تجاوزتها . ولنعترف للشبيبة بهذا الجميل : فلقد وعينا، بفضل عنف ردود افعالها ، ضرورة وضع مجمل نمط حياتنا موضع تساؤل من قبلنا نحن ايضا .

والمؤسسات الاقدم عهدا هي الموضوعة اليوم موضع الاستجواب الاكثر جذرية : الاسرة ، الكنيسة ، الدولة ، المدرسة ، مفاهيم العمل والملكية والسياسة والاخلاق والثقافة والفنون .

ولنحاول بادىء ذي بدء ، من دون ان نصدر حكم قيمة ، ان نصف الطريقة التي تتصور بها الشبيبة هذا كله وتحياه .

١ ـ ما تفضحه

ان الاهل رمز انتقال نماذج السلوك . وعليه ، فالنفي الاول هو نفي الاسرة . والتمرد الاول انما هو موجه ضدها .

يكشف استبار قام به المعهد الفرنسي للرأي العام الستار عن هذه الحقيقة القاسية : ان ٧٪ من الاشخاص الذين طرح عليهم السؤال يجهلون ما اذا كان آباؤهم وامهاتهم ما يزالون على قيد الحياة .

وردا على السؤال الذي طرح على حوالي خمسة الاف فتى وفتاة من التعليم التقني او من الطلاب الذين تتراوح اعمارهم بين الرابعة عشرة والعشرين : « هل تفضلون ان تمضوا قسطا من عطلتكم الصيفية في العمل من أجل اوقات فراغكم ام ان تطلبوا المال من اسرتكم ؟ » ، اجاب ٨٥٪ : « نفضل العمل » . وذلك للابتعاد عن اسرهم ، وللاحتكاك بوسط مغاير ، ولانفاق ذلك المال بحرية على اوقات فراغهم في آن واحد .

لقد افرغت الاسرة في الاقطار الصناعية شيئا فشيئا من محتواها : فهي لم تعد وحدة عمل كما في المجتمعات الزراعية او الحرفية . ولم تعد مركز تربية تقنية او اخلاقية . اما بصفتها وحدة سكن ووحدة استهلاك فهي لم تعد تمثل في نظر الشبيبة « قيمة » ، وكم بالاحرى سلطة . والتلاحم القديم الذي كان قد امكن الوصول اليه بفضل التقاليد ، ثم بفضل المال ، ثم بحكم القانون ، ما عادت الشبيبة تحيا الا في شكل قمع لا مسوغ حياتيا له .

وما ارتفاع نسبة الطلاق بين الشبان (٤٠٪ طلقوا في العام الاول من الزواج في جامعات كاليفورنيا) الا وجه آخر للظاهرة نفسها : فالاستقرار الزوجي والوفاء مدى الحياة يبدوان لهم عادة بالية ومفقرة في سياق التحول المتواصل لمجمل شروط الوجود ومشكلاته. ويرى هذا الجيل في الغيرة علامة تملك اكثر مما يرى فيها علامة حب . والاسرة لم تعد تلك الرابطة المتميزة الاثيرة . وانه لامر له دلالته ان يكون حب المحارم ، تلك الخطيئة الخطيرة في جميع المجتمعات التقليدية ابتداء من أوديب وحتى اواسط القرن العشرين ، قد انتهى بقهقهة مدوية في فيلم لوي مال « القلب اللاهث » (١) .

وفي مثل هذه الحال يصبح الجنس ، خارج سياق الاسرة التقليدي ، بلا حماية . ولقد اماط فرويد اللثام ، ابتداء من النصف الاول من قرننا ، عن الدور الذي يلعبه قمع الجنس في تنظيم الحضارة بأسرها . ورفض الحضارة في مجملها يشدد اللهجة على رفض المحرمات الجنسية . والجسد هو الذي تمرد اولا ، ثم اقتفى العقل أثره في تمرده .

ومن اللغو الباطل اتهام حبوب منع الحمل بأنها هي التي تسببت في الفوضى الجنسية . فهي قد سلطت الضوء فقط على هشاشة « الاخلاق » المبنية على الخوف من النتائج الاقتصادية او الاجتماعية لافعالنا . أما المجادلات الدينية والاخلاقية والسياسية التي كانت تدور قبل عشرة اعوام حول التحديد الواعي للنسل فهي تبدو للفتى أو للفتاة البالغين من العمر العشرين في عام ١٩٧٢ مجادلات لا تقل عقما ولغوا عن الخصومات البيزنطية بصدد جنس الملائكة .

ان الشبيبة ، حين ترفض الانعماج بنظام للانتاج والاستهلاك يفتقر الى الغائية الانسانية ، لا تطالب كما كان يطالب برغسون ب « علاوة روحية » ، بل تطالب على العكس ، حتى تفجر المجتمعات التي تتحكم بها متطلبات مجردة ، لا انسانية ، كمتطلبات النمو للنمو والتقنية للتقنية ، أقول : تطالب بجسد وبنهاية ثنائية الروح والجسد التي هي في آن واحد رمز وتبرير تجميع اشكال الثنائيات الاخرى ولجميع انواع القمع الاخرى .

***

ان تطلع الشبيبة هذا الى مقاطعة النظام وتجاوزه لا يتجلى بأعظم الوضوح كما يتجلى في معارضة الجامعة ومعارضة المدرسة بوجه عام.

ولقد كان عام ١٩٦٨ هو العام المشهود لهذا الاحتجاج ولهذه الآمال . ولكن الازمة بدأت قبل ١٩٦٨ . ونظرا الى ان أي مشكلة ـ في أي قطر ـ لم تحل في ذلك العام ، فان الازمة ظلت مفتوحة بالرغم من خيبات الامل واعمال القمع .

ان كل مدرس ، على أي مستوى ، يستطيع انْ يشهد على انه يلاقي صعوبات متزايدة ، وعلى ان مهمته قد تصبح مستحيلة تماما في مستقبل قريب او بعيد .

وليست الجامعة هي وحدها التي وضعت في قفص الاتهام، وانما النظام المدرسي في مجمله . فالشبيبة تتساءل عن مضمون المعرفة والثقافة وقيمتها ، عن الدور الاجتماعي للتعليم ، عن بنى المؤسسة الجامعية والمدرسية .

والصبوات على هذه المستويات الثلاثة مبهمة في تعبيرها ، ولكن اتجاهها العميق لا يقبل التباسا .

وسوف نكتفي ههنا برسم الخطوط العريضة البارزة لهذا النقد الجذري .

***

ان تشكيك الشبية في مضمون وقيمة المعرفة التي تلقن اياها يبدأ مع الشك الذي يزرعه فيها عدد معين من الاساطير الضرورية للحفاظ على الاوضاع القائمة .

---

(١) فيلم فرنسي أنتج عام ١٩٧١ ويدور حول علاقة ابن بأمه .

ولو محصنا الادب « المعارض » سواء أكان ادب جامعة نانتير ام السوربون في عام ١٩٦٨ ، أدب برلين أم طوكيو أم بيركلي أمأمريكا اللاتينية أم ايطاليا ، لوجدنا ان الموضوعة الغالبة فيه هي ان المعرفة التي تقدم للشبيبة تخفي الواقع بدلا من أن تكشفه .

و « العلوم الانسانية » من هذه الزاوية نموذجية . فالاهتمام بتمويه كل أثر للتناقض في مجتمعاتنا يتطرف في هذه العلوم الى اقصى مداه . وقد أعلن طلاب علم الاجتماع في جامعة امستردام في عام ١٩٦٨ عن محاضرة بعنوان : « هل ينبغي ان يكون علم الاجتماع علما انسانيا ؟ » . وكان رأيهم ان علم الاجتماع والاقتصاد السياسي وعلم النفس ليست علوما انسانية اذا ما أخذت بعين الاعتبارالطريقة التي تدرس بها على وجه العموم في الجامعات وانما هي محض توابع فقيرة لعلوم الطبيعة . فعلماء الاجتماع وعلماء النفس ينظرون بوجه عام الى الكائنات الانسانية نظرتهم الى مستعمرة من الجرذان في محاولتهم تحديد سلوكها وقياسه . وكل ما هنالك ان درجة اعلى من التركيب او التعقيد تبرز على مستوى المجتمعات الانسانية او الافراد الانسانيين . وعليه فان العلوم المسماة بـ « الانسانية » تستخدم نفس منهج علوم الطبيعة ولها بوجه خاص غرضها نفسه : التحكم بالظاهرات التي هي هنا بشر .

يشير علماء اجتماع نانتير الشباب ، من طلبة واساتذة ، في مذكرة عن الدور الاجتماعي لعلم الاجتماع في عام ١٩٦٨ ، الى ان الغرض الاساسي لعلم الاجتماع الصناعي هو تكييف العامل مع وظيفته ، والى ان علم الاجتماع السياسي يزيف مفهوم السياسة بالذات اذ يركز الابحاث على الاختيار الانتخابي كما لو انه المحرك الحقيقيللحياة السياسية ، والى أن علم الاجتماع المطبق على الدعاية هي تقنية تحكم وتكييف ، والى ان الخطط البوليسية التي أعدها وزير دفاعالولايات المتحدة ، ماكنمارا ، لمكافحة ثوار اميركا اللاتينية تحت اسم «مشروع كاملوت » قدمت للجمهور على انها « برنامج دراسات سوسيولوجية».

وفي نفس العام طرح علماء النفس الشبان في السوربون سؤالا مماثلا على انفسهم : « هل يمكن لعالم النفس ان يكون أداة « تكيف» افضل مع نظام استلابي في ذاته ؟ » .

ولا غرو أن تكون حركة ١٩٦٨ في فرنسا قد بدأت على وجه التحديد في قطاعات علم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة : فهنا يبرز اكثر من اي مكان آخر ان نفاق « الموضوعية العلمية » المزعومة يفيد في التستر على تقنيات التحكم والتلاعب بالبشر لتسهيل«ادارة» المشاريع وحكم الدول .

ان العلوم الانسانية المفهومة على هذا النحو تؤلف جزءا لايتجزأ من مجتمع قمعي .

وبعد ماخذ حجب الواقع بدلا من كشفه تأتي تهمة تدميرالشخصية بدلا من تطويرها .

أفليس غرض التعليم الراهن دمج الطفل لاعداده لوظيفة في الانتاج او في الدولة ؟ ألا تهدف المدرسة ثم الجامعة الى تاسيسهرم متسلسل من الوظائف والادوار ، والى قولبة وتخصيص كل فرد لكي يصبح نموذج الفرد الذي يحتاجه هذا المجتمع ؟ فكيف تاخذنا الدهشة، والحالة هذه ، اذا ما وجدنا الشبيبة تشعر بالاختناق في هذه الالاف من الصناديق الصغيرة المسبقة الصنع التي يتوجب على كلفرد ان يدلف اليها ويبقى فيها ؟

كيف تنظر الشبيبة الى العلم الذي لا تؤكده الا شهادة تبيح لحاملها أن يحتل مكانه في ذلك الصندوق الصغير وان يتلقى أجرا او راتبا ، وفي حال عمله في الوظيفة العمومية ان يستغلها كما تستغل براءة اختراع ؟ شهادة تخلق احيانا متقاعدين في سن الخامسة والعشرين ؟ ان هذا العلم لا يبدو نشاطا شخصيا بل بضاعة :فمرتبة الفرد الاجتماعية تقاس غالبا بكمية التعليم الذي استهلكه . وعليه فان العلم اشبه ما يكون بالعملة . وقد حلل ماركس استلاب العامل في المجتمع الطبقي ، وتطور صنمية البضاعة التي هي اساس هذا المجتمع والتي تتعمق وتتفاقم مع الانتقال من البضاعة الى المال ومن المال الى الراسمال . وشبيبتنا تفضح ظاهرة مماثلة في العلم فهذا العلم هو الاخر علم مستلب ، اي انه ليس عملا خلاقا للانسان ، بل شيء خارجي عن الفرد ومتعال عليه ، لا صلة له بحاجاتهوبتطلعاته الى تفتح شخصي .

ان أحد المطالب الاساسية ضد علم التربية الذي يدمج الشبان بمنطق النظام هو المطالبة ببحث يتم معهم ، بل من قبلهم ، لا من اجلهم .

وأيا تكن أشكال هذا المطلب ، الطوباوية أحيانا ، فانه يتطلعالى نضال ضد لا انسانية العلم واستلابه . وتحت شعار « الجامعة النقدية » يطل الطموح الى تربية تساعد لا على تمويه التناقضات والاستغلالات والاضطهادات ، بل على وعي حقيقة ان النظام الحالي ليس هو النظام الوحيد الممكن ، وليس عالما مغلقا لا منفذ له ،وليس عالما ضروريا لا غنى عنه ، وانما هو على العكس وضع يحد البشر ويقيدهم ، وفي المستطاع تغييره .

أما المأخذ الرئيسي الثالث فهو أن التعليم يتحاشى مشكلة الغايات ، وقد أظهرت الشبيبة على نحو ساطع في عام ١٩٦٨ أنها لا ترضى بالاندماج بأنظمة تعترض على غاياتها وقيمتها ومعناها .

فحين ترفض الشبيبة أن تعد العدة للحرب ، وأن تعمم التلوث، وأن تخدم بلا شروط النمو للنمو والتلاعب بالمستهلك ، فان رفضها هذا ليس رفضا « روسويا » للتقنية ، ولكنه رفض لربط الحياة بالتقنية بدلا من ربط التقنية بالحياة .

ان هذه الشبيبة بطرحها العنيف للسؤال : لماذا ؟ تطرحمشكلة اساسية : مشكلة الانتقال منالتلاعب والتحكم الى تقرير المصير الذاتي .

* * *

ان رسم اشارة الاستفهام حول المدرسة نتيجة منطقية لرسم اشارة الاستفهام حول مضمون العلم : فاذا كان هذا العلم ضروريا للحفاظ على الوضع القائم فما الوظيفة الاجتماعية للمؤسسة التي تعمل على نشره ؟

ان الشاغل الاول لهذه المؤسسة هو حصر كل فرد فياختصاصه، وحمله على المساهمة بأقصى طاقته في المهمة الاساسية ، مهمة زيادة الانتاج والانتاجية . و « الثقافة العامة » التي أطلق عليها بالتوالي اسم « الدين » ثم تعليم (الانسانيات) وأحيانا اسم « العلومالانسانية» باتت تلبي حاجة قمعية لا حاجة انتاجية .

ومثل هذا التصور عن الثقافة يفسح المجال واسعا لتأييد نظام فئوي مغلق واخفاء حقيقته .

وللشبيبة مبررها اذا ما شعرت بالانجذاب نحو « ثورة ثقافية » صينية تضع في قفص الاتهام سلطة التادب المتنفذ Mandarin الذي يمثل منذ ألفي عام المثقف ومالك الارض والموظف الامبراطوري في آن واحد . وادراك الرابط بين التقاليد الثقافية وبين المحافظة الاجتماعية هو القاسم المشترك بين شبيبة العالم باسره .

* * *

ان رسم علامة الاستفهام حول بنى المدرسة هو بدوره نتيجة محتمة لرسم تلك العلامة حول مضمون العلم والدور الاجتماعيالذي يلعبه .

ويتجلى المظهر الخارجي للمشكلة في أن المؤسسة المدرسية غير متكيفة مع المتطلبات الراهنة . فلقد كانت الوظيفة الوحيدة للجامعة

منذ طويل الآماد صنع الجامعيين . والفيتو الجامعي ينفتح بمنتهى البطء على الوقائع بحيث أن ٨٠٪ من الطلاب في القطاعات الادبية لن يمارسوا أبدا المهام التي يفترض انه قد تم اعدادهم لها .

ان انعدام « مجالات التصريف » هذا قد لعب دورا هاما في صعود حركات التمرد ، مع أنه ليس أسوأ مظاهر المؤسسة .

ان بنية التعليم تنطوي على نفس الطابع الثنائي الذي تنطوي عليه سائر مظاهر المجتمع القمعي ، وترتبط بصلة قربى بالتعبير الاصفى عن ثنائية الحكام والمحكومين : البيروقراطية .

وأوضح مظاهر تلك البنية وأدعاها الى الرفض من جانب الشبيبة صلة القربى بين النظام المدرسي والجامعي وبين نظام طقوس التلقين والتاطير . والغرض واحد دوما : دمج الشبيبة بالمجتمع . والطائفية الكهنوتية ثم المتادبة تلعب دوراً مماثلا : فمهمتها ، هي المؤتمنة على التقاليد والعلم ، أن تنصب الحواجز وان تقوم بالفرز والانتقاء . وتقنية طقوس التلقين والتاطير تتشابه الى حد يبعث على القلق مع تقنية الجمعيات المقدسة . يقول ماركس : « ما الامتحان الا المعمودية البيروقراطية للعلم ، والاعتراف الرسمي بتحول العلم الدنيوي الى علم قدسي » .

وعن المظهر الطقسي يتولد الطابع الاستبدادي للنظام .

ومطالب الطلبة الجامعيين والثانويين في هذا المجال متماثلة في جميع أقطار العالم : أن يعتبروا ذاتا للتربية لا موضوعا لها ، أن يحل الحوار مع المسؤولين محل الدروس التي تلقى من اعلى المنصة ، ان يحاكموا لا تبعا لنظام من قيم خارجية وبعيدة عن اهتماماتهم وحاجاتهم بل تبعا لمقدرتهم على الابداع والخلق ، أن يستعاض عن « شرح النصوص » و « الانشاء » المصطنع بعمل شخصي يشارك الفنان في فعله الخلاق .

وهنا نصل الى المشكلة المركزية : نقد المدرسة المتموضعة خارج الحياة الواقعية ، الغريبة عن المشكلات الشخصية ، الخارجية عن الجسد وحاجاته وعن الابداع والخلق ، والنافية للبحث المشبوب العاطفة عن الغايات .

هذه الادانة للطابع الثنائي للمدرسة بوصفها مؤسسة منفصلة عن الحياة تفضي بالضرورة الى نقد سياسي .

* * *

أول ملاحظة تفرض نفسها هنا هي أن الشبية ، في غالبيتها ، تقف خارج الاحزاب السياسية ، بل بصورة أعم ، خارج كل تنظيم مبني على المبدأ الثنائي ، مبدأ تفويض السلطة ، اي استلاب السلطة بين يدي « نائب » في البرلمان او « ممثل » في الحزب او في النقابة او في الكنيسة .

ولا مراء في أن الحزب الشيوعي هو اكبر المنظمات تعدادا وامتنها تنظيما في فرنسا . ومع ذلك فان حركة الشبيبة الشيوعية ، تبعا للتقديرات الاكثر تفاؤلا ، لا تصل الى خمسين الف منتسب . اما منظمة شبيبة الحزب الحاكم ، « الاتحاد الديموقراطي الجمهوري » فبعيدة غاية البعد عن هذا الرقم . ولا تضم جملة المنظمات السياسية اليسارية واليسارية المتطرفة أكثر من خمسة وعشرين الف مناضل ، ويقل تعداد المنتسبين الى المنظمات اليمينية عن هذا الرقم . وبالاجمال يبلغ عدد الشبان المنظمين سياسيا في فرنسا ما دون المئة الف من اصل خمسة ملايين ، أي أقل من ٢٪ . وفي النقابات تتم « الاضرابات الوحشية » ، خارج نطاق رقابة المنظمة في غالب الاحيان ، على ايدي الشباب .

ولا يضم « الاتحاد الوطني للطلبة الفرنسيين » (بجناحيه) عشرين ألف عضو من اصل سبعمئة ألف طالب جامعي . اما المنظمات المنافسة له واليمينية فهي اشد اقفارا أيضا .

ولئن كانت منظمات الشبيبة الكاثوليكية هي الاقوى حتى الامس القريب ، فانها تذوب اليوم كما يذوب الثلج تحت الشمس وتنقسم على نفسها أو تعارض هرمية التسلسل .

هل هذا معناه أن الشبيبة تنصرف عن السياسة ؟ كلا . انما هي تنصرف عن تصور معين للسياسة التي يراد ، عن طريق نوع من التفويض الضمني ، أن تمارس باسم الشباب ولكن بدونه . انها تنصرف عن تصور وعن ممارسة « ثنائيين » للسياسة تزعم على أساسهما جماعة من القادة . انها تفكر وتقرر بالنيابة عن الجماهير وتحمل اليها الوعي « من الخارج » .

وبالمقابل فان حركة الشبيبة ، ولا سيما في الجامعات ، تظل دوما ، في جميع ارجاء العالم ، على نضال سياسي . ففي اميركا اللاتينية ، ومنذ بيان قرطبة في عام ١٩١٨ يوم طالب الطلاب الارجنتينيون لاول مرة بالاستقلال الذاتي لجامعتهم وبحقهم في تسييرها امتدت حركة مقاطعة التصور الابوي والمستبد خلال الاعوام العشرة الاخيرة الى الاقطار الرئيسية في القارة واكتسبت طابعا سياسيا . فاستنادا الى الحريات الجامعية الاولى التي تم انتزاعها ثار الطلاب البوليفيون في عام ١٩٦٤ ، واحتلوا جامعة لاباز شاهرين السلاح . وحين تنظمت حرب الانصار في فينيزويلا في عام ١٩٦٢ لعبت جامعة كاراكاس دور المركز الرئيسي لتجنيد المتطوعين . وفي كوبا شكلت « الادارة الطلابية الثورية » ، يوم التحرير ، جزءاً من كارتل المنظمات الثورية مع الحزب الشيوعي وحركة ٢٦ تموز التي تزعمها فيدل كاسترو .

وفي اليابان تظاهرت الحركة الطلابية في عام ١٩٦٠ احتجاجا على تجديد المعاهدة مع الولايات المتحدة ، فاضطرت الحكومة الى ان تطلب من ايزنهاور الغاء زيارته لطوكيو بعد ان اقتحم عشرة الاف طالب البرلمان وشارك في الزحف عليه اربعون ألف عضو من حركة زنغاكورن الى جانب ثلاثمئة الف عامل من النقابات (سوهيو) . وقد ارتفع مد الحركة ، مرة ثانية في عام ١٩٦٨ ضد اشتراك اليابان في حرب فيتنام وضد مشروع تجديد التحالف الاميركي .

اما في الصين حيث انطلقت الحركة الثورية والنضال ضد الامبراطورية اليابانية مع التظاهرة الطلابية الهائلة في ٤ أيار ١٩١٩، تلك التظاهرة التي كونت جيلا كاملا من المناضلين (ومنهم ماوتسي تونغ) ، فقد اقتحم الطلاب من جديد مسرح الحياة السياسية بصورة لم يسبق لها مثيل مع الثورة الثقافية . ففي عام ١٩٦٦ اغلقت الجامعات ، وذاب الطلاب في جماع الشبيبة ، مع الحرس الاحمر ، وشاركوا في النضال ضد الفئة الحاكمة الجديدة المكونة من بيروقراطية الحزب ، وضد الثنائية المستوحاة من النموذج الستاليني والمتمثلة في جهاز الحزب والدولة الذي يزعم ، على حد التعبير الذي استخدمه لينين حين فضح هذا الانحراف في النظام ، انه يبني الاشتراكية من أجل الشعب لا بواسطة الشعب .

وفي ايطاليا اقترن احتلال جامعة تورينو في كانون الاول ١٩٦٧ بتنظيم تعليم مضاد في الكليات رسم اشارة استفهام جذرية حول مضمون التعليم العالي . وقد ساهم في الحركة عدد كبير من الطلاب المسيحيين ، مقتدين بمثال كاميلو توريس ، الكاهن الكولومبي الذي قتل وهو يقاتل مع الثوار الانصار في عام ١٩٦٦ .

وفي اسبانيا لا يشكل الطلاب الجامعيون قوة عددية كبيرة (فقد كان تعدادهم في عام ١٩٦٥ خمسة وسبعين الفا في شعب يبلغ تعداده واحدا وثلاثين مليونا) . ومع ذلك شكلوا في عام ١٩٦٢ ، ضد المنظمة الرسمية ، منظمتهم السرية : « الاتحاد الجامعي الديموقراطي الاسباني » الذي جرى توسيعه في عام ١٩٦٣ . وفي عام ١٩٦٧ ارتبطت الحركة الطلابية التي يناضل فيها الشيوعيون والكاثوليكيون جنبا الى جنب بـ « اللجان العمالية » ، وباتت تلعب دورا هاما في النضال ضد دكتاتورية فرانكو .

أما في فرنسا ، وبعد الدور المشرف الذي لعبه « الاتحادالوطني لطلبة فرنسا » في النضال ضد حرب الجزائر ، فقد راح عـــدد المنتسبين يتضاءل ابتداء من عام ١٩٥٢ ، وضعفت الحركـــة بسبــب القيادات اللامسؤولة . بيد ان النضال ضد حرب فيتنام والغضب على اصلاحات التعليم الرجعية في عام ١٩٦٨ جرفا جمهور الطلاب الى كفاح سياسي فجر أعظم اضراب عرفته فرنسا وشارك فيه تسعة ملايين عامل وموظف . ولقد كانت هذه تجربة هائلة ، وتحليل هذه التجربة يؤلف جزءا أساسيا من دراستنا .

وفي المانيا كانت غالبية الطلاب ، غداة الحرب العالمية الثانيـــة ، يمينية او سلبية . وحتى في عام ١٩٦٦ كان أكثر من ٨٠٪ ، مـــن الطلاب ما يزالون معادين لفكرة المساهمة في تسيير جامعاتهم . وفي عام ١٩٦٧ رفض نصف الطلاب الاعتراف بحدود الاودر ــ نايس، وكان رأيهم أن النظام البرلماني الالماني واف بالحاجة .

وقد بدأت الحركة عام ١٩٦٦ في جامعة برلين الحرة . فقـــد كانت هذه الجامعة من صنيع الحرب الباردة ، وكانت منسوخـــة عن النموذج الاميركي ، ولكنها كانت أكثر قابلية للانثلام من الجـــامعات التقليدية .

وفي عام ١٩٦٧ تظاهرت افواج وافواج من الطلاب ضد زيارة نائب رئيس الولايات المتحدة ، ثم ضد زيارة شاه ايران . وصرعت الشرطة احد الطلاب . ونظم تروست الصحافة سبرنغر حملة مدروسة لتاليب الرأي العام على الطلاب . واستيقظ الوعي في النفوس بسرعـــة . فقد بدا القمع ، والتلاعب ، والتحكم ، والخضوع للولايات المتحدة المعتدية في فيتنام ، بدا هذا كله على حقيقته كمظاهر مختلفة لنظام واحد : نظام الرأسمالية الالمانية التي سبق أن أنتجت هتلر . واحتل الطلاب مقار صحافة سبرنغر في هامبورغ وكولن وفرانكفورت ومونيخ . وشل توزيع صحف هذا التروست في جميع أرجاء المانيا . وكـــان « تحالف بون الكبير » بين الديموقراطيين ــ المسيحيين والاشتراكيين ــ الديموقراطيين يميط اللثام عن زيف نظام الاحزاب والنظام البرلماني .

لقد لعب الطلاب الالمان دورا هاما في الحركة العالمية للشبيبة ، لانهم أزاحوا الستار على الصعيد النظري عن الخداع البرلماني، ونقلوا النضال السياسي خارج ساحة البرلمان والاحزاب .

ان مسلك الشبيبة السياسي هذا يتسم بسمتين اساسيتيـــن اثنتين على الاقل ، بالرغم من تنوع الشروط القومية التي يتجلـــى فيها . فتطور حركة الشبيبة خارج نطاق الاطارات التقليدية للتنظيم السياسي هو في حد ذاته دليل على تحول جذري في مفهوم السياسة بالذات : فالتغيير السياسي الحقيقي هو قبل كل شيء تغيير لا للوسائل فحسب بل للغايات المنشودة ايضا ، على اعتبار أن القوى والاحزاب السياسة القائمة تسعى ، على اختلاف اسمائها ، الى تحقيق غايـــة واحدة لا غير : النمو الاقتصادي ورفع مستوى الاستهلاك ، وان اختلفت فيما بينها على الوسائل والسبل الى ذلك .

ان الثورة ، كل ثورة ، في التصور التقليدي للسياسة هـــي في جوهرها تحويل للسلطة من جماعة الى جماعة أخرى . فلا يكون للفرد فيها من دور الا أن يستلب سلطته ويفوضها الى جهاز له قاسمـــه المشترك مهما تعددت أشكاله : ثنائية الحكام والمحكومين . فالجهاز الحاكم يفكر ويقرر باسم الجميع ، ويقصي في الواقع الغالبية العظمى مـــن السكان عن كل مساهمة فعلية في رسم القرارات واقرارها وفي اختيار الغايات المنشودة . وشعار « الديموقراطية المباشرة » انما يعبـــر عن رفض هذه الثنائية .

هذا النفي ، هذا الرفض ، هذا التمرد من جانب الشبيبة ــ وهذا الياس ايضا لان سبعة آلاف مراهق بين السابعة عشرة والخامسة والعشرين ينتحرون سنويا في فرنسا ــ يزيح النقاب عن عمق أزمـــة حضارتنا . وهو يساعدنا على وعي ضرورة اعادة النظر الجذرية فـــي نظامنا ومؤسساتنا و « قيمنا » ، وفي غايات مجتمعنا .

ان الشبيبة ترفض على جميع المستويات شرائعنا .

والاهل يتأرجحون بحيرة بين روح تسلطية تكرس القطيعة وبين تسليم ديماغوجي لا يخلق أي رابطة حية بين الجيلين .

والحكومات بدورها تجاور بوجه عام بين خطب التملق وأسلحة القمع .

ولا مهرب من الاحراج : اما قمع لا نهاية له ولا افق ، واما تغيير جذري ، أي بديل عن حضارتنا لا عن سياستنا فحسب .

وهذا البديل لا يمكن انشاؤه من أجل الشبيبة وبدونها . فليس بعد اليوم من مستقبل يمنح أو ينعم بـــه .

وفي تأملنا التمهيدي حول المستقبل ، ينبغي علينا ايضا ، بعد أن حاولنا استشفاف معنى الانتقادات وقياس عمق المشكلة المطروحـــة وجديتها ، أن نتساءل عما اذا لم يكن هناك مستقبل هو رهن المخاض في تلك المجتمعات المضادة التي ليس لها بعد قوانين مكتوبة والتـــي تتالف من انشقاق قسم هام ــ هو اكثر الاقسام فعالية في غـــالب الاحيان ــ من الشبيبة . وهذه لحظة اساسية في تأملنا بصـــدد المستقبل وبناء المستقبل ، لان مظاهر النظام السلبية لا تستثير تمردا حقيقيا الا اذا وجد ممكن آخر ، نموذج اخر . فمن هنا على وجـــه التحديد يمكن للاقلية أن تشق ثغرة وأن تفتح افقا ، بايحائها بذلـــك الممكن وبرسمها المعالم العريضة لذلك النموذج .

لنفتح صدورنا اذن ، في بداية بحثنا هذا ، للاشارات والاتجاهات التي تنم لا عما تفضحه هذه الشبيبة فحسب بل عما تبشر به أيضا .

٢ ــ ما تبشر بـــه :

تتجلى في الموسيقى والرقص على سبيل المثال رغبـــة في التوكيد الحر للذات لا يجوز الخلط بينها وبين النزعات الفردية الذاوية التي شهدتها الاجيال السابقة . والموسيقى والرقص هما الشكلان الاكثـــر نموذجية لتلك « الثقافة المضادة » ، لذلك الاحتجاج على النزعـــة التعقلية الشكلية المميزة للتعليم الرسمي الذي لا تلعب فيه الفنـــون والتعبير المبدع عن الذات غير دور تافه .

وبغض النظر عن كل حكم قيمة على نوعية هذه الموسيقى وهـــذا الرقص (هذه مشكلة اخرى سنعالجها في مكان آخر (١)) فثمـــة سمات ثلاث يمكن استخلاصها من شغف الشبيبة هذا .

فالشبيبة ، أولا ، ما عادت تعد الموسيقى أو الرقص فرجـــة يتمتع بها المرء سلبيا . فالمساهمة فيهما مباشرة وفورية . تبـــدأ الموسيقى او الاغنية ، فيرهف الراشدون السمع ، أما الشبيبة فتاخذ بالحركة ، وكأنها تحيي احتفالا ديونيسيا مشتركا . والفنون ، بعـــد ذلك ، شكل من أشكال الانعتاق من دوامة النشاطات النفعية . فقد لا يكون « البوب آرت » الا رغبة في سلخ الاشياء عن دلالتها الوظيفية . وحتى اذا لم يكن فنا ، فانه على الاقل اخلاق ، موقف من الحياة ، توكيد على أن ثمة حياة أخرى ممكنة ، على أن ثمة مجتمعا آخر ممكـــن الى جانب المجتمع القائم ، بانتظار اليوم الذي يمكن فيه استبداله .

هذه الموسيقى وهذا الرقص هما من الفنون التي لا تخضع لسيطرة الكلمات ولا لمنطق الكلام . وبخلاف الحضارة الغربية التي قدمت على الدوام النشاطات العقلية الخالصة على هذا البعـــد الجمالي ، أي المحسوس بشكل مباشر ، لعلاقتنا بالعالم ، تضع الشعوب اللاغربيـــة البعد الجمالي في مكان الصدارة . وهذا هو احد الاسباب الاساسيـــة لانجذاب الشبيبة نحو الهند أو نحو البوذية الزرادشتية أو نحـــو الجاز الافريقي النابع .

وعلى هذا الصعيد ايضا نجد أن الغايات هي الموضوعة موضـــع

---

(١) في مؤلف رهن الاعداد : « ديونيسوس « دراسة في معنـــى الرقص الحديث » .

استفهام ف « الفهم » بالنسبة الى الانسان الغربي هو ، تقليديا ، التفسير بالكلمات .. وذلكم هو مصدر جميع أشكال سوء التفاهم الجمالي . فالغربي يساوره الاعتقاد بسهولة بانه قد « فهم » اللوحة بمجرد ان يصف له دليل المتحف موضوعها ، اي كل ما هو ليس برسم في الرسم . « انني لا أفهم بيكاسو ... » . ولكن ما حاجة الفنان في هذه الحال الى أن يرسم اذا كان ما يريد التعبير عنه قابلا للتفسير بالكلمات ؟ أفليس الاجدر به أن يحترف الفلسفة أو التاريخ أو الوعظ ؟

ولا ينبغي ان نخفي على انفسنا اننا نواجه ههنا تعارضا جوهريا بين تصورين عن معرفة العالم . وهذا في الحق واحد من الميادين التي يمكن ان يجري فيها حوار حقيقي عظيم الخصوبة بين الحضارات للتغلب على ذلك التعارض ولعدم التهوين من شان البعد الجمالي والبعد المنطقي على حد سواء لمعرفتنا وثقافتنا ، من شأن العقلانية الهيغلية و « طاو » اللاوتسية على حد سواء . وليست سلسلة من المصادفات التاريخية هي التي جعلت نضال الزنوج في الولايات المتحدة يلعب دورا حاسم الاهمية في يقظة الشبيبة ، وجعلت من تاييد حرب تحرير الشعب الفيتنامي القاسم المشترك بين الشبيبة في العالم قاطبة ، وجعلت الرقص والغناء والفنون الافريقية تلقى اقبالا متزايدا ، وجعلت الهند تمارس جاذبية جديدة ، وجعلت اليوغا والبوذية الزرداشتية تعرفان انتشارا لا سابق له ، وجعلت الثورة الثقافية الصينية تلعب دورا تعبويا نموذجيا ، وجعلت ابطال الشبيبة ، ماو ولومومبا وغيفارا وانجيلا ديفيس ، من المنتمين الى العالم اللاغربي جميعا .

ان نضال الشعوب المستعمرة او المضطهدة منذ طويل الآماد يشكل، من خلال تجسيم مضخم ، المطلب المشترك للشبيبة في العالم قاطبة . فالشبيبة تطالب ، كتلك الشعوب ، بالا تعامل كما تعامل الاشياء وبان تؤكد شخصيتها الخاصة ضد كل محاولة لدمجها بنظام خارجي ، اضطهادي، قمعي .

واتجاه الشبيبة الى اعادة الاعتبار الى المحسوس والمباشر امارة غنية من امارات المستقبل . . ولا مراء في أن هذا الاتجاه يقترن في بعض الاحيان بالرغبة في اهاجة شدة الادراك الحسي ولو بصورة صناعية عن طريق المخدر . فالمخدر بات بمثابة تاجيج للتجربة الجمالية وعرف مديح بودلير للحشيش ولفضائله في استثارة الهلوسة رواجا كبيرا . فالماريجوانا تؤجج احساسات الالوان والاصوات والعطور. والمسالكين او ال « ل. س. د » يحدثان المفعول نفسه ، ولكن بمزيد من الضرر . وهذا الشعور بالخفة والغبطة يخلق الاوهام .وقد اثبت السرياليون بالتجربة ، منذ نصف قرن من الزمن، ان الكتابة الآلية الشاعر طريقة ابداعية خصبة ، ولكن الكتابة الآلية لا تعطي غير نتائج تافهة لدى الشخص اللاموهوب . فالشعر ليس أرضا أجنبية جاهزة للاكتشاف بعد اقتحامها عنوة . كذلك لا يكفي المرء أن يحدث « خللا تاما شاملا في حواسه كافة » كي يصبح رامبو . وعليه ، فان استعمال المخدر كوسيلة للتحرر من الحدود وللتعبير الكامل عن الذات وهم من اوهام ميثولوجيا العفوية .ولا مراء في قيمة العفوية من حيث انها تمثل قطيعة ازاء كل ادعاء يزعم بانه يحمل للانسان حقيقته وسعادته « من الخارج » ، ومن حيث أنها تعيد الى المحسوس والمباشر قوتهما وحيويتهما ضد منطق نظام مفلس ، وتبشر بشكل جديد من العلاقات بين البشر .

ولكن العفوية المكررة لا تعود عفوية ، بل نقيض العفوية :فالاثارة المتكررة للاحساس تثلم الحساسية وتنهكها . و « الاسفار » التي يدعونا المخدر الى القيام بها مهددة بان تكون فقيرة ومتوحدة على نحو متعاظم. ولكن الشيء الاساسي الذي لا سبيل الى انكاره هو أن هذه «الاسفار» تمثل مظهرا من مظاهر رفض مجتمع تستحيل فيه الحياة ووسيلة للهرب منه . ان المدمن على المخدرات ليس جانحا بل هو انسان مريض. ومنشأ مرضه اجتماعي .

وحتى لا نكون من الفريسيين في هذا الموضوع يجب أن نعيد الى الاذهان أن المدمنين على أشد انواع المخدرات ضررا وأذى (وأغلاها ثمنا) ، كالهيروئين ، لا يقتصر أمرهم على الشبيبة ، بل نحن نصادفهم أيضا ـ وبوجه خاص ـ لدى الراشدين والشيوخ . ولا بأس أن نذكر أن المستفيدين من هذه التجارة اللامشروعة ، المنظمة على نطاق عالمي في شبكات في غاية القوة ، هم بوجه عام على قدر كبير من «النضج» ولهم شركاء كبار متواطئون في أجهزة ليست في متناول الشبيبة . واذا كان من الضروري معاقبة المذنبين ، يجب البدء لا بالشبيبة وانما بالنظام الذي يولد تلك التجارة ويغض الطرف عنها .

وليس في المستطاع وضع حد فعلي لاستعمال الوسائل التي تتيح للمرء أن يهرب من العالم الا اذا خلق عالم لا يولد الرغبة في الهرب.

* * *

نصل هنا الى حدود المشكلة الدينية . والحق أنها تنطرح اليوم بحدة متزايدة بالنسبة الى الشبيبة ، ولا سيما ان الكنيسة كانت طول الف عام في الغرب مديرة عمليات الهرب الكبيرة وصانعة المبررات « الروحية » لجميع الثنائيات ، بدء من ثنائية الروح والجسد الى ثنائية الطبقات والسيطرة السياسية .

ولا غرو ان تكون حركة المعارضة والنقض قد زعزعت أركان الكنيسة أكثر مما زعزعت اركان اي مؤسسة أخرى موروثة عن الماضي. زعزعتها في أساساتها بالذات ، لان الشبيبة كانت الخميرة ، ثم تلتها في التحرك تدريجيا الجماهير الغفيرة .

لقد شنت الشبيبة هجوما عنيفا على الثنائية في تنظيم الكنيسة الداخلي ، موجهة التحدي الى كل ما يمكن ان يجعل من الكنيسة جسما منفصلا في المجتمع ، خارجيا عنه ومتعاليا عليه . وهذا لا يتجلى في ما تصطدم به الكنيسة الكاثوليكية من صعوبات متعاظمة في تجنيد الشبان وتاهيلهم للكهنوت في المدارس الاكليريكية حتى ان بعض الرهبانيات (المذكرة أو المؤنثة) اضطرت الى اغلاق أديرتها بسبب ندرة المرشحين للدعوة الربانية فحسب ، بل يتجلى ايضا في المطالبة المتعاظمة بانصهار فعلي بين الكنيسة وبين العالم ومشكلاته . ولقد كان الكهنة ـ العمال رواد حركة لا يمكن ان تتقهقر الى الوراء بعد اليوم، حين رفضوا الفصل بين العمل والايمان ، بين الكهنوت والحياة العمالية ، حياة عمالية معترف بها في جميع ابعادها : لا بوصفها بؤسا نشاطرها اياه فحسب ، بل أيضا بوصفها كفاحا مناضلا .ومشكلة عزوبة الكهنة والراهبات لم تعد اليوم غير مظهر من مظاهر تلك الرغبة في دمج الكنيسة بالحياة كامل الدمج وفي ممارسة الايمان ضمن نطاق الحياة بابعادها كافة لا خارج الحياة . وما تشديد اللهجة في الكنيسة الكاثوليكية على « رسالة العلمانيين » وعلى امكانية رسم الكهنة من بين الرجال المتزوجين والنساء الا حالة خاصة من ذلك الرفض للثنائيات طرا .

ان هذا التيار العميق غير القابل للارتكاس هو الاخر يعبر عن نفسه ايضا في التاليف المذهبي ، في اللاهوت بالذات . وليسوا قلة بين الشبيبة المسيحية في اميركا اللاتينية أولئك الذين يرون صلة لا تني تتوثق بين فكرة البعث والقيامة وبين الثورة . وانه لامر له دلالته أن يحمل كتاب الاب كومبلان ، الشاهد على تلك الوضعية النفسية، هذا العنوان : « لاهوت الثورة » .

وفي بلدان العالم الثالث قام جناح هام من جميع الاديان بربط نفسه بحركات التحرر القومي : لا في اميركا اللاتينية فحسب ، بل ايضا في افريقية في شكل حركات تنبؤية ورسلية ، ولدى الشبان المسلمين الذين ارتبط لديهم الاسلام ، في الجزائر على سبيل المثال، بحركات التحرر القومي ، مثلهم في ذلك مثل الكهنة البوذيين في فيتنام اليوم . ولقد تأثرت أكثر ما تأثرت حين استمعت في بانكوك ، في

معبد وات ـ فو ، الى راهب بوذي شاب (هذه البوذية التي كانتعلى مر الزمن اكثر الاديان ثنائية واشدها حرصا على صرف اهتمامالانسان عن الارض) ، وهو يكلمني ، بحمية نضالية مذهلة ، عن الالتفات لا نحو عالم آخر ولا نحو الماضي وانما نحو المستقبل لتغيير العالم.

ان الشبيبة تواجه ، في الكنائس المسيحية ، ثقل الماضي الرهيب: ثنائية الروح والجسد ، وستتبعانها الافلاطونية ، عن خلود الروح ، والميل على حد تعبير الاب تيار دي شاردان الى الافتراض بان الجسد والحياة الجنسية ملوثان بما لست أدري من دنس . ولهذه الثنائية ترجمتها السياسية والاجتماعية الفورية : فبحجة أولوية « الروح » يفضل النظام المصطف الى جانبها على الثورة المدموغة بالفوضوية و « المادية » .

وضد هذا كله يعبر الاتجاه الاساسي الذي ترتسم معالمه في الشبيبة، على نحو جذري الجدة ، عن واحد من أعمق تيارات المسيحية ، التيار الذي يشدد اللهجة على ما يسميه اللاهوتيون بعلم الاخرويات ، اي الرجاء المسيحي .

بيد أن هذا التيار يمثل ، فيما وراء مظهره اللاهوتي المحض وبتجاوز حدود الشبيبة المسيحية ، طريقة جديدة في عيش علاقة الانسان بالعالم وعلاقات البشر فيما بينهم .

ونظرا الى عدم توفر مصطلح انسب ، سنصفه بانه « ديونيسي». اولا لاننا نلمح بذلك الى رؤية نيتشه الذي يلهم ، عن وعي او لا وعي ، عددا كبيرا من مبادرات الشبيبة المعاصرة .

ان ابولون ، الذي يجسد المثل الاعلى للفكر الاغريقي الكلاسيكي ، هو معلم العقل والانضباط والتوازن والحكمة الاغريقية النموذجية ، الحكمة التي تدين بالشطط كل محاولة لتجاوز حدود الانسان .أبولون هو ملكوت القانون والنظام . ونموذج الفعل الابولوني هو فعل النحات، اي الفنان الذي يبني كل شيء تبعا للقانون منقيدا بالنظام الذي شاءته الآلهة .

اما نموذج الفعل الديونيسي فهو فعل الراقص . الراقص بوصفه الصورة المجازية للحياة المفهومة على أنها فيض متدفق يخترقنا ويتعدى التعبير عنه قدرة الكلمات ، لا المفهومة على أنها نظام علائي ينبغي تقليده بالعمل . الرقص بوصفه انبثاقا متجددا للوحدة الاولى بين الانسان والطبيعة قبل كل حضارة ، تلك الوحدة التي عاودت ظهورها في التاريخ في شكل ثورات في كل مرة تم فيها اختراق الحدود التقليدية: في المذاهب الصوفية والثورات ، في الطوباويات والهلوسات .

ان الاله الاريسطوطاليسي المسن ، المحرك الثابت ، الرب البارد، قد مات . واني لاشك كل الشك في ان الشبيبة يحلو لها ان تمثل دور النادبة في جنازته . فالاله الوحيد الممكن تصوره بالنسبة اليها والقابل للحياة ، بعد ماركس ونيتشه وفرويد ، في عصر الجوهر فيه صيرورة ، والكتلة طاقة . والكينونة علاقة ، هو القوة الخلاقة الكامنة في قلب كل شيء . فالله موجود حيث وجد شيء جديد في سبيله الى الولادة في ابداع فن من الفنون او في اكتشاف علمي أو في حب او في ثورة . ان الله هو نقيض القصور (1) . ولئن كان

(1) المقصود ههنا قصور الطاقة المنحطة ، العاجزة عن توليد عمل . « المعرب »

ويهبط الموت الى غزة

ذبحتني امس بريش الحمـام
سقيتني الخمر .. رذاذ الغمام
بالورد . غطيتني ..
وكنت لي الشعر .. غرام الغرام

يبكي لديه الغزل
يضحك فيه البكاء
ويهبط الموت الى غزة ..
وانه الحي الذي يحمله الميتون !

* * *

لا تسالي ..
تلك الحكايا الكثار
عن الدموع المطر ..
والنوم قبل السهر !
انا نشق الحجر
نزرعه الحب ..
وضوء البصر ..
يا ايها الميتون ..
هل تنزفون الدماء ..!
في ثوبنا مخبرون
في خطونا مخبرون
وأنكم تعلمون
معنى سكون السكون !

* * *

مسحت ريش الحمام
يهفو على الحنجرة ..
بالورد .. كفنتني
غنيتني .. ان انام
ما بين اشعاري .. ونجوى الغرام

* * *

للريشة السكين ..
للوردة القنبلة ..
لو نلتقي بعد حين !

بغــداد

زكي الجابر

القصور قانونا عاما لانحطاط الطاقات ، فان الحياة قد انتصرت عليه من الآن وان بصورة غيرنهائية . وثمة قانون جديد صائر الى الحلول محله، وهذا القانون الجديد الذي قبل بتحدي معاودة صعود المنحدر هو الذي يعطي الحياة معناها وقوتها ويجدد صباها .

ان موقف الشبيبة هذا يوحي بشكل جديد للعلاقات بين البشر : فقد لا يكون ما يجمع بيننا محض مهمة مشتركة ، وانما ايضا انتماء مشترك الى فيض متدفق واحد ، الى نسغ متصاعد واحد :

ان موقف الشبيبة هذا يوحي بموقف جديد من الحياة : تحول مصير الانسان الى قصيدة .

سالني احد الطلاب : ماذا سيحدث اذا رقصنا حياتنا بدلا من ان نبنيها فحسب ؟

ان ما تفضحه الشبيبة هو الثنائية في شتى اشكالها .

والتعارض بين الروح والجسد هو التعبير المباشر والاول عن الثنائية وتلخيص لسائر اشكالها : ثنائية السلطات ــ سلطة الاب ، رب العمل الزعيم ، « القيم » ، الاديان ، الاحزاب ، الطبقات السائدة والبشر المقضي عليهم بدور المنفذين ، هؤلاء البشر الذين تحمل اليهم « الغايات » من الخارج ، في الاخلاق كما في السياسة ، في العمل كما في الادب او الفنون ، والذين لا ينتظر منهم من شيء غير الاندماج بنظام الغايات هذا ، الذي خلق في شروط تاريخية مغايرة بصورة كاملة للشروط الراهنة والذي ما عاد يجيب على اسئلة اليوم ولا يلبي متطلباته .

وما تبشر به الشبيبة هو على وجه التحديد الطابع المستعجل لضرورة طرح مشكلة الغايات على بساط البحث . حتى ولو كانت تفعل ذلك بصورة مشوشة ، فوضوية ، طوباوية ، وبكلمة واحدة: اسطورية . أجل ثمة « اسطورة » عن الشبيبة . ولكن الاساطير لا تولد ابدا عبثا : فهي تخلق حين تبرز حاجة جديدة للانسان وحين لا تجد هذه الحاجة امكانية لتلبيتها في المجتمع القائم . ان الاسطورة تجسيد مسبق . ومن الواجب ان نتعلم كيف نفك لغزها . والاسطورة هي دوما اشارة الى تجاوز . ومن الواجب أن نقرأها لنفهم ما تشير اليه . وهذا الكتاب يقترح محاولة للقراءة ولفك اللغز . يقول مثل بوذي : « حين تشير الاصبع الى القمر ، ينظر الاحمق الى الاصبع ».

انما بدءا من هنا نستطيع ان نبني ، مع الشبيبة ، المستقبل. وما تفتقر اليه هذه الشبيبة هو الذاكرة والامل . والحل الحقيقي لتيهنا الاعمى والفاجع هو الوصول الى حرية تتجاوز الامتثالية والتمرد، هو المجهود المبذول كيما يكون لنا مع هذه الشبيبة تاريخ مشترك وآمال متبادلة .

المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية

تبدأ اللعبة ..
يأتي رجل .. يمسح عن ذاكرة الليل خطاياه
يكون الرجل الآتي على هيئة ثعبان
على هيئة بغل قادر
ان يمنح الصورة لون الوقت
ان يخرجها ميتة حينا
وان يخرجها ساعية حينا
فهذا الرجل العصري ..
ممطوط من الزاوية الاولى .. الى زاوية ..؟
ملقـى ..
تغطيه الدهاليز .. الزجاج .. الخشب .. الثلج
وفي اندية الموت الشتائي العتيق
اندثر الحب الذي كان ..
استفاق الحجر المرمر ..
نام الرجل البغل
وباع امراة العمر ..
بكأسين من السم وكأس من دم
افرغها من صوتها الاول
فاستبدلت الحنجرة الطفلة ..
شدت وترا شيخا .
وفي شفتها المترفة الصارخة الالوان
كانت غرفة النوم ..
طريق الرجل البغل الى المقهى الممل ..
الخوف .. اوراق القمار .. الوهم
في المسرح يغفو مرة ..
يضحك .. يستبعد وجه الشجر الاخضر

وجه امراة تعرفه
تعرف اسرار البحار .. استوقفته الليلة الماضية ..
احتكت به ،
خطت على جبهته جرحا عميقا
نزفت جبهته .. تبغا وافيونا
يعود الرجل البغل الى الشارع .. هشا
ماسحا عن جرحه الافيون والتبغ .. واسرار البحار
المراة العارفة .. اللبوة
من يودعه الان فراشا ناعما
يزرع بين الجرح والمراة .. حدا فاصلا
فيلا من الاسفنج .. نمرا خزفيا
مانعا للحمل مضمونا ..
يخاف المراة العارفة .. اللبوة
في احشائها السماق .. في وردته الزئبق .. سن الذيب
يخشى مدن الناس ..
التي يصعد من ابراجها ..
الرمان والشمس .. واسرار البحار

***

بايعت مطربة الحي .. اساطيل المحار
بايعـت ..
لم يبق الا المراة اللبوة ..
في احشائها السماق .. في وردته الزئبق ..
سن الذيب ..
اشواق البذار

مدريـد — حميد سعيد

المسرح الملحمي

بقلم الدكتور عبد الغفار مكاوي

« لمحات من تاريخه »

أليس في هذا العنوان قدر من التعسف ؟ الا نحس فيه شيئا من التناقض ؟ وان نحن غيرنا فيه قليلا فجعلناه « الدراما الملحمية »، افلا يثير في نفوسنا مع ذلك شيئا من الغرابة ؟

الدراما – كما يعرف القارىء وكما يعلمنا الفعل اليوناني الذي اشتقت منه – هي الفعل . وهي فعل مباشر في الزمن الحاضر ، تام في ذاته ، ينمو بين بدايته ونهايته نموا عضويا على هيئة مناجاة (مونولوج) او حوار (ديالوج) ، لا عن طريق الكلمة التي تؤثر على الخيال ، بل عن طريق حدث او تيار من الاحداث يجري على خشبة مسرح ، ويدعو المتفرج للغوص في لجته .

أما الملحمة فهي نوع آخر من أنواع التعبير الادبي الرئيسية ، يمتد امتدادا شاسعا في المكان والزمان ويصور صراع الالهة والابطال بلغة شاعرية فخمة موزونة . وسواء اكانت الملحمة شعبية او فنية، فقد وجدت عند كل الشعوب ، وكانت أقدم اشكال القصة واوسعها واوفرها حظا من الجلال – فكيف يمكن الجمع بين هذين النوعين المستقلين ؟ هل يمكن التوفيق بينهما على الرغم مما نجده بينهما من اختلاف في البناء والاسلوب والحركة في المكان والزمان ؟

لا شك ان القارىء يعرف هذا المصطلح ، ولا شك أنه اطلع على بعض نماذجه او شاهدها على المسرح .ولعله قد ارتبط في ذهنه باسم واحد من اعظم كتابه في الثلث الثاني من هذا القرن ، وهو الشاعر الكاتب المخرج الالماني برتولت بريشت (١٨٩٨ – ١٩٥٦) الذي وضع المصطلح وحدده ودعمه بكتاباته النظرية . ولعله ايضا قد قرأه على نحو آخر ، لان صاحبه يصفه باوصاف اخرى كالمسرح العلمي أو الجدلي او غير الميتافيزيقي او مسرح الاحتجاج .. ولكن الشيء الذي أحب ان الفت اليه الانظار في هذه السطور هو ان المسرح الملحمي قديم قدم المسرح الغربي كله ، وان جذوره ممتدة في تاريخ هذا المسرح وبعض ظواهره موجودة في المسرح الشرقي والصيني بوجه خاص ، كما ان مسرح برشت ليس هو المسرح الملحمي الوحيد، فهناك مسرح كلوديل المعاصر له ، وهناك جوانب ملحمية عديدةتلمسها لدى بعض كبار الكتاب المحدثين واصحاب المسرح الشعري ومسرح اللامعقول . واذا كان برشت هو الذي وضع هذا المصطلح وحدده وأثراه باعماله الفنية والنقدية في اطار النظرية الاشتراكية ، فهو في الحقيقة يصف به بناء دراميا لم يخترعه من العدم ، وانما وجدت الدراما الملحمية أو غير الارسطية خلال الدراما الغربية وعلى مر العصور ، كما ان محاولة الفكاك من النظرية الارسطية المشهورة لم تتوقف منذ عهد التراجيديا اليونانية نفسها حتى يومنا الحاضر .واذا كان من العسير علينا في هذا المجال ان نناقش هذه القضايا العديدة، فلا أقل من القاء نظرة تاريخية عليها ، لنتبين ملامح الدراما غير الارسطية وآثارها والجهود التي بذلت للوصول بها الى التجارب الجديدة التي لا زالت تشق طريقها وتبحث عن انسب شكل لها .

* * *

لا زالت الدراما الغربية منذ عهد الرومان خاضعة لتاثير أمها الاولى (وهي التراجيديا الاغريقية) ، ولا زالت واقعة تحت تاثير النظرية الفنية الوحيدة التي ورثناها عنها ، وهي النظرية الواردة في كتاب الشعر لارسطو . ويبدو ان اسم العلم الاول لا بد ان يظهر في كل نقاش يدور حول نظرية الدراما قديمها وحديثها ، وان التشبث بقواعده أو الثورة عليها هو في الحالين اعتراف بفضله وسلطانه! فقد دخلت الاجيال على مر العصور في حوار مع نظريته المشهورة (التي اشار الى بعض اسسها أو استخلصها النقاد من كلامه الموجز واجملوها في الوحدات الاساسية المعروفة كالمكان والزمان والحدث ، وعلية التسلسل والاتساق في الفعل المسرحي ، وتشابك المشاهد وتداخلها ، والازمة والصراع أو العقدة التي تنتهي بالحل). وتمسكت بعض هذه الاجيال بالنظرية ، وخرج عليها بعضها الاخر واخذ يفسرها ويعدل فيها أو يختلف معها ويثور عليها متأثرا بمسرحشيكسبير وهو مسرح غير أرسطي بالاصالة . وهذا كله امر طبيعي . فلكل عصر مسرحية . وكل عصر ينتظر من المسرح شيئا يختلف عن العصر السابق او اللاحق . وقد لا نظلم الحقيقة اذا قلنا انه كانت هناك على الدوام نظرية اخرى غير ارسطية في بناء الدراما ، ظهرت بصورة واضحة في العصور الوسطى عندما كتبت المسرحية الدينية المعروفة بتمثيليات الاسرار بعيدا عن التراث القديم ، كما ظهرت في العصر الحديث لتثور على نظرية أرسطو عن قصد ووعي في بعض الاحيان ، او عنضرورة اقتضتها المادة الحديثة والمضمون الجديد فياحيان اخرى . وكلامنا عن الدراما غير الارسطية لا يعني أنها تعارض تلك معارضة تامة . فقد تلتقي معها في بعض النقاط ، ولكنها تغض النظر عن المكان والزمان ولا يخضع لعلية التسلسل ، كما نجد ان بناء المشاهد والمناظر يسير على مبدأ التجاور بحيث تستقل في وحدات قائمة بنفسها ، وبحيث يتسع افق الدراما فيكون رحبا شاملا اقرب الى افق الملحمة (*).

(*) راجع تفصيل هذا كله في الكتاب القيم « المسرح الملحمي » لماريانة كستنج ، ١٩٥٩ دار نشر كولهامر ، سلسلة أوربان ، الطبعة الثانية .

ونحن بهذا الكلام عن الملحمة والدراما نشير الى مشكلة من ادق المشكلات التي عرضت للنقد الحديث وهي مشكلة الانواع الادبية. ولا يمكننا بطبيعة الحال ان نتعرض لها بالتفصيل في هذا المجال. ولكننا نلاحظ بوجه عام أن المناقشات الطويلة التي دارت ولا تزال دائرة حولها قد سارت في طريقين ، أحدهما يتابع تراث النقد المعياري وينظر الى الانواع الادبية نظرة ثابتة مطلقة ، والاخر ينظر اليها نظرة ديالكتيكية أو جدلية متأثرا بفلسفة هيجل الذي ادخل التفكير التاريخي والجدلي على علم الجمال مما ادى الى التوحيد بين الشكل والمضمون والنظر الى الانواع الادبية نظرة تاريخية تخضعها للتطور والتغير الذي يسري على المجتمع والفكر والوجود . ولعل الرسائل الرائعة التي تبادلها الشاعران الكبيران جوته وشيلر ان تكون اهم وثيقة أدبية سجلت الازمة الدائرة حول مشكلة الانواع الادبية ، وعبرت عن الآلام التي كابداها في اعمالهما المتأخرة (مثل فاوست لجوته وعذراء أورليانز أو جان دارك لشيلر ومسرحياته الاخيرة التي تركها بغير ان تتم (*)) . لقد كانا يحاولان المحافظة على الشكل الموروث والقواعد الارسطية التي التزما بها او رغبا على الاقل في الالتزام بها . ولكنهما وجدا نفسيهما مع ذلك مدفوعين دفعا الى الخروج عليها ،بحيث اقتنعا في النهاية – كما يقول شيلر في رسالة الى صاحبه بتاريخ ٢٦ يوليه سنة ١٨٠٠ – بان الشاعر لا يجب أن يتقيد بفكرة عامة ، وانما ينبغي عليه وهو يواجه المادة الجديدة أن يغامر بالبحث عن الشكل الجديد ويجعل فكرة النوع الادبي فكرة مرنة .. وقد ادت بهما هذه المناقشة الى الاشتراك في كتابة بيان هام عن « الادب الملحمي والادب الدرامي» حددا فيه طبيعة كل منهما وذهبا الى ضرورة امتزاجهما وتداخلهما ، الامر الذي نلمسه كما تقدم في « فاوست » التي تعد في الواقع قصيدة ملحمية كبرى اختفى منها عنصر التوتر الدرامي او كاد ،واصبح حلقة واحدة من حلقات متصلة تؤلف بينها رؤية متزنة شاملة للكون والانسان .

* * *

لنحاول الآن ان نتبين بعض ملامح البناء غير الارسطي في الدراما الغربية . ولا مناص لنا من البدء بالسؤال عن اصل التراجيديا. وهو موضوع لا يزال يحيط به الغموض ويثور حوله الجدل . ولعلنا لن نصل فيه الى جواب يقيني حتى يتم الكشف عن نصوص مسرحية كتبها مؤلفون سابقون على الشعراء الاغريق المعروفين . والشيء المؤكد على كل حال هو أن الشكل الارسطي للتراجيديا الاغريقية قد جاء نتيجة تطور تم في مرحلة متأخرة ، وأن هذه التراجيديا قد نشأت عن روح الموسيقى، كما يقول نيتشه في كتابه المعروف عن مولد التراجيديا.

كانت التراجيديا ذات طابع طقوسي تعبر عنه بالرقص والموسيقى. وكانت هذه الطقوس تتم في صورة انشاد متبادل بين الكورس (الجوقة) وقائده الذي يجسد الاله او البطل . وارتبطت هذه الطقوس بعبادة ديونيزيوس رب الخمر والنشوة التي بلغت اوجها في القرن السادس قبل الميلاد . ثم دخلت الكلمة المنطوقة لاول مرة – ويروى ان تيسبيس هو الذي فعل هذا ! – فجعلت المنشد الذي كان يقوم بالرد على الكورس هو المتحدث الوحيد ، كما وضعت بذلك اول حجر في البناء الدرامي.

كانت التراجيديا القديمة احتفالا طقوسيا لا يمكننا ان نصفه بأنه تراجيدي الا على سبيل التجاوز أو على سبيل المجاز . فقد كانت هذه الطقوس تحتوي على عناصر شعبية وديونيسية توضع بجوار بعضها البعض في حرية وبغير تقيد بموضوع او غرض معين . ثم استخدمت بعد ذلك – على نحو ما يروي ارسطو – موضوعات من الاساطير كيفما اتفق او كيفما أحب الناس . حتى اذا جاء الشعراء المتأخرون اختيرت أساطير يمكن أن توصف بأنها تراجيدية . وبدأت مع أيسخيلوس – الذي ادخل الممثل الثاني – مرحلة يمكن أن نسميها مرحلة « درامية » تمثلت في تبادل الحوار والاخذ والرد واستغراق الكورس في تأملاته الطويلة . ولو نظرنا الى « الفرس » لايسخيلوس لوجدناها خالية من اي حدث مسرحي ، نحن نسمع اخبار المعركة وهي تروى امامنا ،فترد عليها الشخصيات والكورس بالمفجع والشكوى. الحدث اذا غير مرئي ، والدراما – ان جاز لنا أن نستخدم هذه الكلمة للدلالة على نوع ادبي معين – تقوم على عناصر ملحمية وغنائية تؤلف في مجموعها أحد الطقوس التي أشرنا اليها . ونفس الشيء ينطبق على مسرحيته الاخرى « السبعة ضد طيبة ».

هذه العناصر الملحمية الغنائية التي اخذت تقل لصالح الحدث الدرامي – في مسرحيات سوفوكليس ومسرحيات أيسخيلوس المتأخرة – لم تختف بعد ذلك ولم تنقطع عن القيام بدورها . فقد ظلت رواية الخبر وظل التأمل الشاعري عنصرين أساسيين من عناصر الدراما. ومن يقرأ كتاب نيتشه السابق الذكر ير كيف شاعت الجوانب الملحمية في أعمال يوريبيدز ، وكيف ربط نيتشه هذه الملحمية بما سماه التنوير السقراطي الذي جعله علامة على ضمور النزعة التراجيدية أو الديونيسية الاصلية وظهور المرحلة « الابولونية » أو العقلانية التي كانت بداية انحلال الروح اليوناني البطولي وتدهوره ..

* * *

يبدو ان الدراما الغربية قد ولدت ولادة ثانية عن طقوس العبادات. نقصد بهذا نشوء ما يسمى بتمثيليات الاسرار في العصور الوسطى عن القداس المسيحي .

كانت الطقوس المسيحية الاولى تصور الاحداث الواردة في الاناجيل الاربعة في صورة رمزية ، كموت المسيح بعد العشاء الاخير وصلبه وقيامته . ثم دخلت عليها بالتدريج الوان من الزخرفة والتمثيل الصامت او المنطوق . وفي القرن التاسع كانت تتخلل تلاوة نص القداس اضافات نثرية تلقى بطريقة تمثيلية منغمة ، كما كانت اشارات القساوسة والرهبان وحركاتهم الرمزية – من مسير الى الامام والخلف وتبخير المكان ، وتسليم الاكفان تمهيدا للقيام بتمثيلية عيد الفصح – تتزايد شيئا فشيئا وتحفل بالوان من الزينة في الملبس والاشارة للتأثير على جمهور المصلين . ثم دخل عليها نوع من « الدرامية » باضافة أصوات اخرى لم تكن موجودة من قبل ، فانضمت الى الانشاد المتبادل بين القسس والمصلين اصوات أخرى تغني على لسان الملائكة والرسل والنساء كل على حدة ، وكان الرهبان والصبية الذين يمثلون الجوقة ينشدون هذه الادوار من المكان المعد للكورس .

ثم اتسع الامر في القرن الرابع عشر عندما أضيفت الى الاحداث التي تصور عيد الفصح احداث اخرى مستمدة من الاناجيل ، مما ادى بطبيعة الحال الى زيادة عدد الاشخاص الذين يؤدونها . ولا ينبغي ان يغيب عنا ان هذه النزعة الدرامية المتزايدة كانت تعتمد باستمرار على طقوس القداس التي كانت تقطعها بين الحين والحين تراتيل يتبادلها القسيس والمصلون ، وتأملات شاعرية في نصوص الانجيل او أناشيد المصلين . وعلى هذا الاساس الملحمي من نصوص الانجيل التي « تروى غناء » على لسان احد الرسل وتمثل حركات واشارات وايماءات يتخللها حوار من اشخاص مختلفين – نشأ شكل تمثيلي قريب من الاوراتوريوم المعروف في عصر الباروك .

ويتألف قسم منه من عناصر ملحمية غنائية وقسم آخر من عناصر درامية تكون في مجموعها تمثيلية غنائية للاصوات الفردية والجوقة بمصاحبة عزف الارغن أو الاوركسترا ، وتقوم في الاصل على نص ديني

(*) راجع المقدمة التي كتبتها لمسرحيتي الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس لبرشت ، سلسلة مسرحيات عالمية ، العدد السادس ، ص ٢٣ وما بعدها .

اضيفت اليه بعد ذلك نصوص دنيوية . وهو من الناحية الموسيقية قريب الشبه بالاوبرا ، وان كانت المشاهد فيه غير منظورة في الغالب، وقد نشأ في ايطاليا في أواخر القرن السادس عشر لمصاحبة قصص الانجيل والصلوات والادعية ، ومن اهم من وضع اسسه نيري وأنيموشيا وبالسترينا وكافاليرى ، ثم بلغ الذروة عند « باخ » (الباسيونات أو عذابات المسيح) وهيندل (المسيح) وهايدن (الخلق والفصول) .

ولما ازدادت هذه الزخرفة ولم يعد التمثيل مقصورا على القسس والرهبان بل اتسع لسكان المدن وخرج من داخل الكنيسة ليمثل في ساحتها ، قويت هذه النزعة الدرامية ، وحلت اللهجات المحلية محل اللاتينية ، كما قام مقام الرسول شخص آخر - كالقديس اوغسطين مثلا - كان يتقدم بين المشهد والاخر ليروي الاحداث . ثم اختفى الراوية أيضا ، ولم يقف الامر عند تمثيل احداث عيد الفصح بل أخذ يحيط بحياة المسيح كلها في مشاهد متتالية . واخيرا اصبحت تمثيلية الاسرار تشمل احداث العالم كما تتصور المسيحية ، ابتداء من الخطيئة الاولى حتى يوم القيامة والحساب الاخير .

ومع ذلك فقد بقي الطابع الملحمي هو الغالب على تمثيليات الاسرار (على الرغم من اختفاء الراوية) كما بقي الطابع الطقوسي عن طريق ماكان يدخل على التمثيل من الموسيقى وانشاد الجوقة . ويجب ان نتصور التمثيل في صورة رمزية . فقد كانت الاحداث التي تدور امام جمهور المتفرجين معروفة لكل واحد منهم . ولم يكن على التمثيل الا ان يجسمها لهم ويعمقها في صورة غير واقعية . ولم يكن الممثل يتقمص الشخصية التي يقوم بها ، ولم يكن الجمهور ليصدق بالطبع ان الممثل الذي يقوم بدور المسيح هو المسيح نفسه . فالممثل كان يقوم بعدد من الحركات التعبيرية والرمزية المدروسة من قبل. وكان يأتي من الحركات ما يصور للمشاهدين انه مستغرق في حالة نفسية معينة . ولا يخفى على القارىء ان هذا موقف ملحمي يعتمد على الحكي والرواية ، على عكس ما نراه في تقمص الممثل للشخصية التي يؤديها في الدراما التقليدية .

وبلغت مسرحيات الاسرار ذروة الكمال شكلا ومضمونا في ذلك العدد الكبير الذي تركه لنا الشاعر الاسباني « بيدرو كالديرون دي لاباركا » من المسرحيات المعروفة بالاوتوساكر منتال (x) او الفصول المقدسة التي تعبر تعبيرا رمزيا مركزا عن تمثيلية الاسرار بوجه عام كما تنتقل بها نقلة ادبية اساسية (وقد وصل عددها الى ثلاثة وسبعين مسرحية !)

وتبلورت تمثيليات الاسرار . التي كانت قد تضخمت حتى امتدت فترة عرضها في القرن السادس عشر في مدينة بورج (xx) الفرنسية مثلا الى خمسين يوما ! - وتركزت في فصل واحد طويل يصور العشاء الاخير . وتطور كالديرون بشكلها التقليدي فادخل عليها الموسيقى وغناء الجوقة ، واضفى عليها الطابع الطقوسي من جديد . ومن ثم كانت مسرحيات كالديرون تصويرا رمزيا او مجازيا للقداس المسيحي ، يدخل فيه عدد كبير من الحكايات والاساطير والقصص الخرافية والاستعارات المستمدة من العهد القديم والجديد، بل تدخل فيه كذلك بعض الاساطير القديمة الى جانب الصور والاحداث المبتكرة التي تخدم الطقوس التمثيلية في اطار الفصل الواحد . هذه الطقوس التمثيلية المعبرة عن نظام فكري له قداسته تدل الى جانب طابعها الكنسي على طابع ملحمي فلا مجال هنا للكلام عن الجانب التراجيدي والدرامي بالمعنى الذي فهمهما به ارسطو . لان الحركة الدرامية في هذه التمثيليات تخضع للرؤية الدينية والكونية التي غلبت على العصور الوسطى .

كانت سلسلة التقاليد المسرحية قد انقطعت خلال عدة قرون .

(x) Auto Sacramental

(xx) Bourges

صحيح ان رجال الدين في العصور الوسطى عرفوا المسرح الروماني تمام المعرفة . ولكن تأثير هذا المسرح كان تأثيرا نظريا اكثر منه عمليا ، كما كان ينحصر في مجال المسرح الهزلي في تمثيليات بلاوتوس وتيرينس . ولا نريد ان نطيل الوقوف عند هذه النقطة ، ونكتفي بالحديث عن نوع من سوء الفهم له اهميته في كلامنا عن المسرح الملحمي الحديث . فقد عرفت العصور الوسطى كما قدمت مسرحيات بلاوتوس وتيرينس الهزلية ولكنها عرفتها كمسرحيات للقراءة ،اي من ناحيتها الادبية قبل كل شيء. فلما حاول القوم ان يحققوها بالفعل على المسرح ، تصوروا - نتيجة خطأ في الترجمة - ان من الضروري ان تتلى على لسان شخص يقرؤها، بينما تصور النصوص على المسرح في صورة تمثيل صامت فحسب (بانتوميم) . بهذا فصلوا بين الحدث والكلام . وتسوء الفهم هذا اساسه في اصول تمثيليات الاسرار ، وهو يتفق مع الموقف العام في العصر الوسيط ، كما يتمثل في الطقوس التي كانت تصاحب القداس الكنسي . أضف الى هذا ان الفصل بين الكلمة والصورة او بين الراوية الذي كان يتلو النصوص الدينية من مشهد (1) او بيت صغير مستقل عن المسرح وبين الحدث المقدس الذي كان يعرض مستقلا عنه ، شيء يتصل بعقلية العصور الوسطى وتصورها ، وسوف نلتقي به في المسرح الحديث عندما نرى كيف يتم الفصل بين الكلمة والحدث الذي يجسمها في بعض التمثيليات المعاصرة .

هذا الطابع الملحمي لمسرح العصور الوسطى - الذي نجده في تمثيليات الشاعر والكاتب والاسكافي الالماني هانز زاكس (١٤٩٤ - ١٥٧٦) التي بلغت حوالي مائتي تمثيلية تعرف بتمثيليات اربعاء الرماد (٢) - ستحتفظ به كذلك تمثيليات الجزويت الكبرى . ربط الجزويت اخبار بعض النفوس الخاطئة وحكاياتها التي كانت تتلى لغرض تعليمي واخلاقي بكثير من التهاويل والزخارف المسرحية التي اخذوها عن عصر الباروك . ومن أوضح الامثلة على ذلك مسرحيتا « أكولاستوس (٣) » أجنا فيوس (٤) وكينو دوكسوس (٥) ليعقوب بيدرمان (٦) (١٥٧٨ - ١٦٣٩) . ويتمثل الطابع الملحمي في مثل هذه المسرحيات في اغراق المناظر بكثير من الزخارف والاحداث الجانبية التي لا ضرورة لها ولا تتصل كثيرا بالحدث الدرامي الاساسي .

وظل الامر على هذا الحال حتى جاء العصر الاليزابيتي حاملا معه وعي عصر النهضة ليجعل من هذا الشكل المعتمد على الحكايات والاخبار المتفرقة شكلا دراميا يتميز بالوحدة والترابط . وهكذا وجدنا البناء الزخرفي المعقد عند الجزويت يخلي مكانه لبناء آخر يختار المشاهد ويرتبها الى جانب بعضها البعض بطريقة يمكن ان نصفها بانها غير ايقاعية ، ويخضع في ذلك لقانون آخر يعني بقوة الاثر الدرامي المباشر لا مجرد الزخرفة او تكديس المشاهد التي ترمز الى معنى ديني او خلقي معين . وجدير بالذكر ان الحركة الادبية المعروفة في تاريخ الادب الالماني بحركة العاصفة والاندفاع » او العصف والدفع (٧) (والتي تؤرخ عادة من حوالي سنة ١٧٦٧ الى سنة ١٧٨٥ وتنادي باطلاق العبقرية الخلاقة من كل القيود) قد سارت على هذه الطريقة غير الايقاعية في ترتيب المشاهد متأثرة بمسرح الجزويت ومسرح شيكسبير . ويكفي أن يتصفح القارىء مسرحية « جوتس » المشهورة لجوته ليتأكد من ذلك .

---

(1) Scena
(2) Fastnachtsspiele
(3) Acolastus
(4) Gnaphaus
(5) Cenodoxus
(6) Jakob Bidermann
(7) Sturm und Drang

لن نقف عند هذه المرحلة الطويلة التي تحتاج لتفصيلات اوفى ، بل سنتخطاها لمرحلة اكثر اهمية بالنسبة لتتبعنا للظواهر الملحمية التي سبقت المسرح الحديث ومهدت له . وسنجد ان انتاج الحركة الرومانتيكية في المسرح ـ ودلالته الادبية والشعرية اكبر بكثير من دلالته المسرحية ـ ينطوي على ظاهرة نلاحظ استمرارها في الدراما الملحمية الحديثة بين الناحيتين الشكلية والموضوعية ، الا وهي ظاهرة التأمل الذي يوقف الحدث ويكسر حاجز الخيال او يقوم بتحطيم الوهم . واوضح مثل على هذا هي مسرحية الشاعر الكاتب الرومانتيكي لودفيج تيك (١٧٧٣ ـ ١٨٥٣) المعروفة « القط ذو الحذاء » (١) اذ نجد حدوتة الاطفال المشهورة تتحول الى مناسبة لتوجيه النقد والسخرية بحركة التنوير وتكلف كتاب المسرح وغباء الجمهور .. الخ ويستمر التحطيم للوهم المسرحي بحيث تبدو مستويات الوهم والواقع المختلفة وكانها مسرح يكشف القناع عن نفسه او يؤكد انه ليس الا مسرحا او تمثيلا في تمثيل ! بهذا يظهر الواقع والتمثيل في صورتين ، نبدو احداهما لدى الممثل الذي يكسر الموقف المسرحي ويخترق الخشبة متجها بحديثه للجمهور ، وتبدو الاخرى لدى الجمهور الذي لا يتوقف عن توجيه تعليقاته او صفيره للممثلين فيكسر بدوره حاجز الوهم! ومن الصعب القول بان الامر هنا يقتصر على تذويب الشكل وحده ، فالمضمون ايضا يذوب معه ، وتصبح المسألة كشفا مستمرا للاقنعة يتعذر تفسيره من الناحية الجمالية الصرفة . ولعل التفسير الذي قدمه جورج لوكاتش لهذه الظاهرة من الناحية التاريخية والاجتماعية ان يكون هو اصح تفسير لها . فهو يرى ان الرومانتيكية جاءت في عصر هرب من مواجهة الواقع التاريخي للثورة الاجتماعية ، ولهذا انقلبت لديه العاطفة الى نوع من التهكم والمعارضة والسخرية التي تحاول ان تخلق من موقف النفي الذي وقفته لونا من الواقع تعويضا عن الواقع التاريخي الذي هربت منه الى الخيال . ويزداد هذا التفسير وضوحا اذا القينا نظرة على بقية المسرحيات الرومانتيكية ، ورأينا كيف يثقل السرد الملحمي والشاعرية الغنائية القائمان على العاطفة والشعور البحت مشاهد هذه المسرحيات وفصولها ، بحيث تعطل التأثير المسرحي بل تلغيه الغاء . وليس مرجع هذا الى ادخال الراوية ـ كما في مسرحية تيك الاخرى « حياة وموت القديسة جنيفوفا ـ ولا الى ترتيب المشاهد العديدة بجانب بعضها البعض بشكل تاريخي ، ولا نثر القصائد والاغنيات هنا وهناك ، ولا تغيير المكان والوثب من زمن الى آخر ـ فقد تزيد هذه الوسائل جميعا من فاعلية التأثير المسرحي ولا تقلل منه ـ بل مرجعه الى ان « الحكاية » في هذه المسرحيات الرومانتيكية تقوم على موقف شعري خالص ، بحيث يصبح تغيير المكان وسيلة للتناول العاطفي التالي، كما يصبح الحدث سببا لخلق الموقف الشعري. ولهذا كان العنصر السائد في هذا المسرح هو « الجو العام » والمناظر الزخرفية الجانبية ، كما ان الخوارق والمصادفات تتحكم في تكوين مشاهده ، ويكثر استخدام الرمز والاستعارة والموسيقى بتأثير من كالديرون الذي اساء الرومانتيكيون فهمه (وان كانوا قد ترجموه فيما ترجموا من روائع !) . وخلاصة القول ان الواقع التاريخي والمسرحي افلت من أيدي الرومانتيكيين ، وكان لا بد من الانتظار حتى يأتي نفر من المتأخرين الذين أتقنوا فن التهكم والسخرية والمعارضة بعد ان ملكوا رؤية أعمق وأشمل للواقع والتاريخ ..

★ ★ ★

اذا كانت ارض المسرح قد زلقت تحت اقدام الرومانتيكيين ، فقد ثبتت تحت اقدام كاتبين لهما دور خطير في تاريخ المسرح الحديث وهما

ـ التتمة على الصفحة ٦٥ ـ

(١) Der gestiefelte kater

الطريق الى الوالدة

لاسمك رائحة الحزن والياسمين ،
ورائحة الامم البائدة
فهل أتوقف حينا ،
والغي الفراقا
وأعقد مع صمتك الكارثي اتفاقا
ونهوي على شرفات البكاء قليلا ،
ونجمع أيامنا الشارده ؟
ولاسمك رائحة الموت أيتها المراة الماردة !
فماذا عن الطقس والحالة الباردة ؟!
ـ تعودت ...
ـ لماذا أراك تموتين ؟
لا .
أنت لا يعرف الموت دربا اليك ،
ولكن لماذا أراك تنامين مكشوفة ،
في العراء ؟!
تنامين وحدك كالشاهدة .
وكيف تبيعين نفسك للغرباء
وترضين صك انتدابك للقبعات ،
وللعملة الوافدة
وتنسين ابنك في مهرجان البكاء ،
ـ وحيدا
ولا تمنحين سوى السحنة الجامدة
فهل أنت مأواي ،
هل أنت أمي التي أرضعتني الحليب ،
وأفرحها برق ايامنا الواعدة ؟
وما الفائدة ؟
اذا كنت تسقينني الآن ، مر العذاب ،
تدعينني نحو كل المنافي ،
وأنت على ارثنا قاعده !
لمن أقرأ الان من دفتر الجوع ،
آخر ما سطّر الفقراء
وما جرّع القلب او كابده ؟
وكنت أسير غيابك ،
سجلت اسماء كل المقاهي التي رفضتني ،
وكل النساء اللواتي عرفت ، واحببت ،
خلينني للتسكع في خدمات الشوارع .
والمدن الجاحدة .
تبارك هذا الشجي والحضور
تبارك هذا البعاد ، وحذر المرور
تبارك هذا الطريق الجديد الى الوالدة

محمد القيسي

نقوش معاصرة

مرّ بي وجه التي احببتها حين التقينا .
مرّ بي وجه التي احببتها لما افترقنا ،
مر بي الومض فاحقيت بدمي جبهة الومض
ومت

مرّ بي النوم ولكني ... ذعرت
حربه الحلم ونحري توامان
تنهل الحربة أشوافي ، ـ
تصير القطره الحمراء « ناقه »
يقفز الظل ، ـ
يصير الظل طيرا ،
وغريبا يكره القلب عناقه
يطفح الماضي على وجه الاماني
حسرات ،
أقطع الحسرة ، والليل على ضوء « الفرزدق »
أتعشى « بنمير » حينما ألقى « جريرا »
حلمت « عنزة » اني كنت في نجد اميرا
وتمشى الحلم في دمي فألقيت « عقالي »
وتوجهت الى أفياء جلق
كنت في كل الزوايا .. ما عدا زاوية الضوء المنمق
أخذت مني « التكايا » والمساجد
وسوسات الدهشة الاولى
وألقتني الازقه
في صفوف صنعت صنعا كما يبغي الخليفه
نرقب النجم اذا الشمس توارت ،
نتلهى بحكايات الجواري ،
نتشهى ،
يخلق الراوي لنا الدفء فنزفو .
ينزع الحارس وجه الجرح ،
نزفو .
يجهش الجرح .. فنزقو ،
لغة السيف مخيفه ..!!!

* * *

كان للملك من الحجاب سياف ،
وأمسى الف سياف له طاقية
الاخفاء برده
غضبوا من فيله يوما . ـ
عجيـب ـ !! ،
الف فيل ،
ـ يا رفيع الشأن هذي الفيله
قبرنا الآتي ،
وأنت القتله .

* * *

وتوّجسنا ،
وصار الامن طيرا عمره عمر الخرافه
رفت الاعين ترجو ومضة من جنحه الوضاء
في ليل المسافه
رفت الاعصاب . ـ

والقلب ، ـ
وما رف الجناح
منذ الف لم نر البرق .
ولم يشهر سلاح
فالفنا القر ، ـ
والصمت ، ـ
وصنع النصر بالسحر ، ـ
ورجم الغيب . ـ
والناس .
فصمنا ،
لم نفرّق بين لف السمر والرأس المسيحي
المقساء
وشممنا حينما ثاروا عن السلطان :
هدأ ببغاء
وحفظنا كيف ننسى .
وحفظنا لغة اللذة ، ـ
اغلاق الاحاسيس ، ـ
حفظنا لغه التشريح .
والتشطيب ،
والفكر المعاصر
وتركنا « مالك بن الريب » في وجه الدفاتر
يندب « الادهم » ؛ والسيف ، ـ
وصار الادهم المفجوع نحته
حفر السلطان في أضلاعها السمراء ظله
ونقاط الوشم في وجه العجوز الفجريّه
وحفظنا كل حرف غير حرف البندقيه .

* * *

لصقوا فوق جدار القبه الزهراء عهدا
الثلته الارض
ونوافى كل ذي حق .
وأدى غرضه
غير انا ...
آه لو أن ليالي الصمت تعطي المستحيلا
صاحت الآلاف في وجه جيوش الملك السفاح :
« وا ... »
ما الذي تنجبه
ليل العتمة الاولى سيمتد طويلا

* * *

يا صبا « نجد » المغنى
أصحيح أن أسم الله منا !؟
يا صبا النهر أجبني
وأعدني
فلقد مد جناح اللهفة الاولى
على النهر قناطر
سافر الماء ..
ولكن لم نسافر .

عبد الكريم الناعم

بحث الشهر: جبران في عالمه الفكري

بقلم الدكتور نديم نعيمة

(٥)

في « النبي » (١) الصادر سنة ١٩٢٣ ، يبصر المصطفى ، « الذي كان فجرا لعصره » (٢٤)، سفينته التي لبث ينتظرها في مدينة اورفليس اثنتي عشرة سنة ، آتية من بعيد « كي تقله الى جزيرته التي كانت مسقط رأسه » . عندها يترك ابناء اورفليس جميع اعمالهم اليومية ويتحلقون حوله في ساحة المدينة مكتئبين ، ليشيعوه ويطلبوا اليه ان يترك معهم شيئا من حكمته قبل ان يغادر . ويرضى المصطفى ان يجيب على كل ما اختاروا ان يطرحوه عليه من اسئلة . فكان ان اجاب عن ستة وعشرين سؤالا هي مجموع كتاب النبي .

ليس علينا ان نذهب بعيدا في تخيلنا كي ندرك ان المصطفى ، نبي اورفليس ، ليس غير جبران نفسه الذي كان حتى سنة ١٩٢٣ قد مضى عليه في نيويورك ـ مدينة اورفليس ـ بعد ان ارتحل اليها من بوسطن عام ١٩١٢ حوالي الاثنتي عشرة سنة . كما انه ليس من الصعب ان نفهم بجزيرة المصطفى الام ، لبنان الذي كان ابدا موضوع تطلعات جبران وشوقه وحنينه . اما اذا شئنا ان نذهب بخيالنا الى ابعد من المدلولات المباشرة ، بدا لنا المصطفى بالمنظار الجبراني ، رمزا لذلك الانسان الذي بلغ به وعيه حد تحقيق ذاته العلوية ، حد التهيؤ للعبور من الانسان في ذاته الى الله فاصبح بالتالي على استعداد للانعتاق من ربقة الزمان والمكان والاتحاد من جديد بالعلوي المطلق . من هنا كان مجيء سفينته ـ اي الموت ـ لتقله الى موطنه الام ، الى العالم الافلاطوني المطلق الذي منه كان نزوحنا الاول وعنه كانت غربتنا الوجودية العظمى . اما أهل أورفليس فيمثلون المجتمع البشري في منفاه الزمني المكاني ، في غربته الكبرى عن الله في نفسه وفي الوجود ، وفي افتقاره الاعظم في تيهه الى يد نبوية مرشدة تقوده من "الآني" في نفسه الى المطلق ـ من الله في الانسان الى الانسان في الله . ولان المصطفى قد خبر بنفسه عبور التيه واجتياز الطريق المؤدي الى الله ، فقد اعتبر نفسه في مواعظه الى اهل اورفليس ذلك الدليل الهادي .

اذا نحن عرّينا التعاليم الجبرانية في النبي من جلبابها الشعري، بدت من حيث المضمون ، قائمة جميعا على فكرة اساسية واحدة هي ان الحياة واحدة في كل شيء وشاملة ولا متناهية . فالانسان ككائن حي ليس في وجوده الزمني المكاني المحدود سوى ظل لما هو عليه في حقيقته . ذلك لانه في حقيقته موصول بالحياة الكونية ولا يمكن بالتالي فصله عن الوجود اللامتناهي جميعا بكل من فيه وما فيه . وهل يتصور لانسان او لاي كائن آخر وجود على الاطلاق ان لم يكن مرتبطا كينونيا باشياء واشياء من حوله هي بدورها مرتبطة بغيرها وهكذا تدرجا حتى اللانهاية ؟ أن يحيا الانسان حقيقة ذاته اذن ، يعني ان يتخطى حدود ذاته الزمنية المكانية وان يتسع وعيا الى حد يحس عنده انه قد اتحد بكل انسان آخر واذاب داخل حدوده جميع الحدود . من هنا كان طريق الانسان الاوحد الى ذاته الحقة ، الى ذاته الكبرى الشاملة ، هو المحبة . ومن هنا ايضا كانت المحبة فاتحة عظات المصطفى لاهل اورفليس .

اذا كان ما من انسان الا وهو مرتبط كينونيا بجميع الاشياء في هذا الوجود اللامتناهي ، فما من انسان يستطيع ان يحب نفسه حقا الا اذا احب كل الناس وجميع الاشياء . من هنا كانت المحبة الحقة بالنسبة الى الانسان انعتاقا وصليبا في آن واحد : هي انعتاق لانها تحرره من حدوده الانانية الضيقة وترفعه الى ذلك المستوى من الوعي الارحب الذي يحس فيه انه اصبح لامتناهيا كما الله . وهي صليب من جهة اخرى ، لان النمو والتفتح محبة ، على الذات الكبرى يعني التشقق والتمزق اربا بالنسبة الى الذات الصغرى التي هي البذرة والغلاف . ما من بذرة تتكشف عن النبتة الهاجعة فيها الا بعد ان تتشقق وتتمزق . وكذلك ما من انسان يستطيع ان يحقق ذاته الكبرى الا عن طريق نكران الذات . وهكذا يأتي كلام المصطفى الى اهل اورفليس:

« وكما تتوجكم المحبة فانها كذلك ترفعكم على الصليب
وكما انها لتنميتكم ، كذلك هي لتقليمكم ايضا . » (٢٥)

فالمحبة اذن ، التي هي المرشد الى ذواتنا الكبرى ، لا يمكن ان تنفصل عن الالم . ان ألم التفتح والتمزق تحت التراب هو وحده الذي يشعر البذرة بالشجرة التي تتململ مستيقظة في داخلها . يقول المصطفى :

« ان ألمكم هو تكسر القشرة التي تغلف ما فيكم من وعي .
وكما ان على نواة الثمرة ان تنفلق كي يمتثل قلبها امام وجه الشمس ، كذلك يتحتم عليكم ان تعرفوا الالم . » (٢٦)

ما ان يرى الالم بهذا المنظار حتى يتحول لتوه الى نوع من الفرح. انه فرح البذرة التي تعاني الم الموت كشجرة في القماط تحت التراب، كي تتحول نموا الى شجرة بالفعل . اما الالم المؤلم حقا والذي لا فرح فيه فلا يكون الا عند الذين لا يتعظون به ولا يفهمونه . اذا كانت ذاتنا الكبرى هي الله ، كان كل ما يتسبب في ايلامنا مجرد شاهد على ان ذاتنا لم تبلغ بعد من الرحابة حد ان تحتويه . ان تتسع لجميع الاشياء،

(١) راجع القسم الاول من هذا البحث في العدد الماضي

يعني ان نرتبط محبة بكل الاشياء وان نكون في سلام معها جميعا . فالالم اذن ، ان هو فهم على حقيقته تحول لحافز الى الاتساع والنمو ، وبالتالي الى الفرح . من هنا قول المصطفى :

« ان فرحكم هو الحزن فيكم وقد انخلع قناعه . وكلما امعن الحزن في تعميق ما يحتقره في كيانكم ، زدتم سعة لاحتواء الفرح . » (٢٧)

ان يكن الالم والفرح وجهين لحقيقة واحدة فالموت والحياة هما ايضا كذلك . ليس ما يموت في عالم لا متناه كالذي نحن فيه الا الجزئي المتناهي . ولكن الجزئي في مثل هذا العالم مرتبط ارتباطا كينونيا لا انفصام فيه بسائر الاشياء من حوله التي هي مرتبطة ايضا بغيرها وهكذا تدرجا حتى اللانهاية . فكل ما نعتبره جزئيا متناهيا اذن ، ليس في حقيقته الا اللامتناهي نفسه وقد بدا لحواسنا الحسيرة على غير صورته . انه يبدو لحواسنا المحدودة ابدا متنكرا . فنحن ما نفهم الموت على حقيقته حتى ندرك انه ليس فناء على الاطلاق . ان هو الا الجزئي المتناهي فينا ينصب في اللانهاية . انه عبور الله في الانسان الى الانسان في الله . من هنا قول المصطفى :

« ما الحياة والموت سوى شيء واحد تماما كما البحر والجدول .
وماذا في توقف الانفاس غير تحرير النفس من مده وجزره اللذين بلا قرار كي يرتفع ويتسع ويبلغ الله بلا تعثر . » (٢٨)

اذا كان الموت والحياة شيئا واحدا تماما كما الالم والفرح ، كان ان الحياة ليست ابدا نقيض الموت ولا الموت نقيض الحياة . فالحياة تعني النمو . وان نمو يعني ان نكون في حال موت مستمر . من هنا كان كل موت في حقيقته ولادة جديدة وانتقالا في الوجود الى مرتبة اعلى وارحب . تماما كما هي كل ولادة ضرب من التقمص . وهكذا يتدرج الانسان في رحلته نحو الله ، ولادة بعد ولادة وموتا بعد موت في سلسلة متصلة فيتسع وعيه لذاته دائرة تلو دائرة حتى يتناهى بالنتيجة الى المطلق . فكأن الذات في تصعيدها كما في قول المصطفى : « لسان لهب فيكم يفتذي نموا من نفسه . » (٢٩)

ونحن كلما جمعنا من انفسنا اكثر فاكثر في طريق تصعيدنا ، حياة بعد حياة وموتا بعد موت ، اي كلما تحول العالم الاصغر فينا الى العالم الاكبر الذي هو الله اللامتناهي والمطلق ، ازداد ادراكنا بانه لا يمكن لشيء ما ان يصدر عنا في الطريق الا وسيرتد يوما ما وفي مرحلة لاحقة ما ، الينا . ففي اللامتناهي لا يمكن لاي شيء ان يضيع او يضمحل . كذلك ، وبالقياس عينه ، لا يمكن لاي شيء ان ينزل بنا الا ونكون نحن في الواقع الذين هيانا له في انفسنا ودعوناه . فما دام ان الله هو ذاتنا الكبرى التي ستنتهي حتما اليها ، استحال ان يصيبنا او يحل بنا اي شيء من خارج تلك الذات . يقول المصطفى :

« ليس القتيل بريئا من دم نفسه ، ولا المسروق بلا مسئولية عن سرقة حلت به . ان للصالح حصة في ما يصدر عن الاشرار من شر ، وان صاحب اليد الناصعة ليس مغسول اليدين من اعمال السفلة . » (٣٠)

ان يكن الله هو الذات الكبرى لكل واحد منا ، فما من خير في هذا الوجود اللامتناهي الا وهو خير كل انسان بالضرورة . كما ان ما من شر يمكن لاي انسان ان يتنصل من مسئولية وجوده .

« انكم ، كما في موكب واحد ، تسيرون معا الى ذاتكم الالهية ...
وكما ان التقي والصالح لا يمكن ان يرتفع الى اسمى مما هو في ذات كل واحد منكم ، فان الشرير والضعيف لا يمكن ان ينحط الى ادنى مما هو ايضا في نفوسكم جميعا .

وكما ان ما من ورقة واحدة تصفرّ على شجيرة الا بالمعرفة الصامتة لتلك الشجرة جميعا ، كذلك ما من فاعل شر يقوم بفعلته الا بمقتضى الارادة الخفية في نفوسكم جميعا . » (٣١)

وهكذا يبدو ان رفعة روحية في المسيح مثلا هي جزء لا يتجزأ من خسة مادية في يهوذا الاسخريوطي . ذلك لان يهوذا والمسيح هما في الله واحد لا ينفصل .

ما من انسان اذن يستطيع ان يحقق ذاته الكبرى ويخلص ، في عملية انعتاق فردي . فكما ان النسر امعن في التحليق ، يبقى رهين الارض حيث عشه وفراخه ، فلا يتحرر حتى تشتد اجنحتهم جميعا فيواكبوه في تحليقه الاثيري ، كذلك ايضا هي حال اولئك الذين سمت نفوسهم وصفت وشفت من الشعراء والمفكرين والمرسلين والانبياء . فطالما بقي ولو قدر ذرة من الشر او الخسة او الحيوانية في اي نفس بشرية ، تعذر على اي نفس بشرية اخرى مهما بلغ سموها الروحي ومحاذاتها لله ، ان تنعتق وتخلص وتفلت نهائيا من دورات التقمص في دولاب الحياة الذي لا يعرف التوقف ابدا في دورانه ، فكان حال تلك النفوس السامية المشرفة على الانعتاق ، هي حال ذلك الفيلسوف السجين في اسطورة الكهف عند افلاطون ، الذي اطلق سراحه فما كان منه بعد ان ادرك النور الا ان وجد نفسه مسوقا بطبيعة ادراكه نحو العودة الى الكهف من جديد والمكوث فيه حتى يتحرر سائر رفاقه من السلاسل والعتمة . من هنا قول نبي جبران لاهل اورفليس وهو يهم بركوب البحر ومغادرتهم :

« اذا حدث ان تلاشى صوتي في آذانكم وامحت محبتي من ذاكرتكم ، فسأعود عندها مرة اخرى اليكم .
قليلا ، وسيتخذ حنيني غبارا وزبدا لجسد جديد
قليلا ، وبعد ان اطفو هنيهة على سطح الريح
اعود فاتكور جنينا في بطن امراة اخرى . » (٣٢)

اذا نحن قسنا تلك الفترة التي قضاها المصطفى طافيا على سطح الريح بمقياس ادبي فكري ، بدت بالفعل قصيرة جدا . اذ ما انقضت خمس سنوات على مغادرته اورفليس حتى عاد فحبل به ووضع من جديد . لم تكن امراة اخرى هي التي حبلت به ووضعته كما سبق وتنبأ بل كان جبران نفسه . اما اسم الوليد عينه هذه المرة فما كان « المصطفى » بل « يسوع » .

لقد ظهر (يسوع بن الانسان) ، كتاب جبران الثاني بعد « النبي » سنة ١٩٢٨ . اما كتابه الاول بعد النبي فكان كناية عن مجموعة من الاوابد والشذرات ، بعضها منقول عن كتاباته العربية ، بعنوان « رمل وزبد » . وقد سبق ان استشهد كثيرا بهذه الشذرات في هذا المقال .

قد يرى المتتبع لفن جبران الادبي ، شيئا من الجدة في « يسوع ابن الانسان » . اما دارس الفكر الجبراني فلن يجد في هذا الكتاب جديدا يذكر . والذي يحاوله جبران في هذا المؤلف ، هو ان يعطي صورة قلمية عن المسيح كما فهمه ، وذلك عن طريق جعل عدد من معاصري يسوع يتكلمون عنه كل من وجهة نظره الخاصة . حتى اذا اجتمعت هذه الآراء في ذهن القارىء خرج بالصورة التي اراد له جبران ان يخرج بها عن الناصري . اما اذا نحن اسقطنا الاسماء التاريخية والامكنة والاوضاع والحالات التي يستعين بها جبران على رسم يسوع ، بدت الصورة وكأنها ليست تطويرا محدثا للمسيح كما هو في التوراة ، بل مسيح التوراة وقد تحول تحت قلم المؤلف الى مصطفى جبراني آخر . فهو كالمصطفى في النبي يوصف بانه « المختار المحبوب » (٣٣) الذي بعد ولادات سابقة متكررة قد اتى من جديد كما سياتي ايضا في المستقبل ليساعد في هدى الانسان وارشاده الى ذاته الكبرى . انه ليس الها تانس بل هو انسان عادي وابن ولادة عادية ، تمكن عن طريق تساميه الروحي ووعيه لذاته الكبرى ان يرتفع بنفسه من الناسوت الى اللاهوت . اما رجوعه المتكرر الى الارض ، فرجوع النسر الذي يابى ان يستأثر بحريته الكاملة في الفضاء قبل ان يهجر جميع فراخه العش ويجاروه في الطيران . او هو رجوع سجين افلاطون الذي يابى ان يعطي نفسه كلية للحرية والنور قبل ان تنحل اصفاد جميع رفاقه ويخرجوا . وهكذا ياتي قول يسوع

جبـران :

« واني ، لولا شهوة في والدة ، لعريت نفسي من اقمطتي وقفلت راجعا الى الفضاء .

ولولا الكآبة في كل واحد منكم لما رضيت ان ألبث معكـــم لانتحب . » (٣٤)

لم يكن مسيح جبران مسما بالمواضع والمسامح ولا مختلفـــا بالشفقه كما هو في الانجيل . ان عودته الى الارض كانت عودة روح عاتية جبارة مجنحة ، همها ان تتوجه ليس الى مواطن الضعف في الانسان بل الى تلك القوة فيه التي من شأنها ان ترتفع بــه من الجزئي في نفسه الى الكلي ومن المتناهي الى اللامتناهي . ففي كلام احد معاصري يسوع على الناصري قوله :

« اني لامرض واعيا أمعائي عندما اسمع ضعيفي القلوب يعزون الى يسوع التواضع والدعة كي يبرروا قلوبهم الضعيفة ، وعندمــا اسمع المداسين المنسحقين يتحدثون في فقرهم الى العزاء والسلوى عن يسوع ، وكانه دودة مضيئة الى جانبهم .

اجل ان قلبي لينطبق من هؤلاء الناس . فالذي أبشر به هو ذاك القناص العاتي وذاك الروح العصي الذي لا يقهر » . (٣٥)

ويبلغ يسوع جبران حدّ ان يعيد صياغة الصلاة الوحيدة في الانجيل التي لقنها تلامذته بحيث تصبح خليقة جبرانيا على ما يبدو بشعشي نبي صو ر على غرار المصطفى ، وفهمت رسالته على انها تعليم الانسان كيفية الاتساع بنفسه الى درجة تتطابق عندها مع روح الله وتتحد بها . وهكذا يردد يسوع جبران :

« ابانا الذي في الارض وفي السماء ،
مقدس هو اسمك ،
ولتتحقق مشيئتك معنا كما في الفضاء

....

اغفر برأفتك لنا ووسع في انفسنا كي يغفر بعضنا لبعض .
أرشدنا نحوك وامدد يدك الينا في ظلمتنا
فان لك الملك وفيك قوتنا واكتمالنا .» (٣٦)

ان نتوقف اكثر من هذا عند شخصية المسيح وتعاليمه كما رآها جبران يعني ان نقع في شيء من الترداد . ففي « النبي » بلغ جبران المفكر ذروته . اما مؤلفات ما بعد « النبي » وربما باستثناء « آلهة الارض » ، آخر ما صدر له في حياته سنة ١٩٣١ ، فليس فيها من حيث الفكر اي جديد يذكر . ف « التائه » الذي صدر بعد وفاته سنة ١٩٣٢ هو مجموعة امثال وأوابد قريبة من حيث الروح والاسلوب من السابق الذي ظهر قبل « النبي » بثلاث سنوات . اما « حديقة النبي » الذي ظهر سنة ١٩٣٣ بعد وفات جبران بسنتين ، فكتــاب مرفوض بالجملة لانه مختلق مزور . فجبران الذي شاء ان يكون«حديقة النبي » معبراً عن حال نبيه المصطفى وتعاليمه بعد ان غادر مدينة اورفليس واستقر في الجزيرة التي كانت مسقط رأسه ، لم يمهلــه الموت ليكتب اكثر من مقطوعتين قصيرتين او ثلاث في ذلك الكتاب . اما المقطوعات الباقية فبعضها ترجمات انكليزية مقتطفة اعتباطا من تآليفه العربية الباكرة وبعضها الآخر موضوع على الارجح بقلم غريب في محاولة مموهة وغير موفقة لتقليد الاسلوب الجبراني . اما الحصيلة فكتاب منسوب الى جبران وقد اوصل فيه الفكر والشعر الجبرانيان الى حالة مؤسفة جدا من التشويش والفوضى .

يبقى لدينا اذن ، « آلهة الارض » الكتاب الكامل الاصيل في سلسلة مؤلفات جبران الذي كان بمثابة الخاتمة لحياته الفكريـــة والادبية . ولكم كانت تلك الخاتمة مناسبة حقا وطبيعية .

— ٦ —

« آلهة الارض » ، كناية عن قصيدة مسرحة طويلة في مقاطع « يجري فيها الآلهة الارضيون الثلاثة ، أرباب الحياة العمالقة » (٣٧) على حد تعبير جبران ، حوارا حول الانسان ومصيره .

ان جبران الذي كان في حياته الادبية كلها شاعر الغربة والحنين، بدا وكأنه قد وصل في « النبي » وفي « يسوع » ، النسخة الثانية المطابقة للمصطفى ، الى حالة من الاستقرار الفكري والروحي طالما تاق بكل جوارحه الى بلوغها . فالمصطفى والمسيح ، وهما كمـــا يفهمهما عند جبران ، الهان من مواليد الارض اصلا ، يعبران مصير الانسان ومنتهاه ، في تصعيد عبر السامي الروحي والمحبة الكونية الشاملة نحو التطابق الكامل مع الله ، حقيقة الوجود اللامتناهيـة، والاتحاد نهائيا به . فهل أن جبران في آخريات حياته قد بدأ يعيد النظر في فلسفة نبيه ويسوعه ؟ والا فما معنى انه عوضا عن الــه ارضي واحد ، عن فلسفة مصير انساني واحدة ، كما في « النبي » و (يسوع بن الانسان) قد جاءنا الآن في كتابه الاخير بثلاثة الهـــة ارضيين يبدو من حوارهم في القصيدة انهم على غير اتفاق ؟

ان جبران الذي كان لزمن ما يعاني من صراع صعب مع مرض عضال قد بدأ يحس بعد وقت قصير من كتابه « يسوع بن الانسان » ان الاقدار في ذلك الصراع ليست الى جانبه . لا بد انه ، كالمصطفى ، قــد « رأى سفينته قادمة في الضباب لتقله الى جزيرة أجداده » . وليس مستبعدا عن انسان كجبران مسلح بقناعات المصطفى الصوفية ، ان يتوقف بين الفينة والفينة في رحلته الموجودة الموحشة نحو الموت ، ليروز في جعبته من جديد المستلزمات الفكرية لتلك القناعات .

لقد رأى المصطفى في موعظته الوداعية لاهل اورفليس ، ان ارتحاله عنهم سيكون موقتا وانه سيعود ثم يعود من جديد .

« قليلا ، وبعد ان اطفو هنيهة على سطح الريح ،
اعود فاتكور جنينا في بطن امرأة اخرى » .

ولكن ماذا عن هذه الحلقات المتصلة من الولادات المتلاحقـــة المتتاليـة واحـدة بعد اخرى ، اذا كان منتهى الانسان الابعد ككائن متناه ، هو ان يبلغ اللانهاية ويتحد بها ، فان ذلك المنتهى لا شـك ضرب من المستحيل . ذلك لان الدرب الى اللانهاية لا شك بلا نهاية. وان مطلب الانسان ، سالك ذاك الدرب تقمصا بعد تقمص ، سيكون قطعا بلا جدوى ان لم يكن بليدا مكرورا مملا . من هنا يرتفع صوت الاله الارضي الجبراني الاول :

« تعبة هي أنفاسي من كل ما هو كائن ،
واني لن احرك يدا لاخلق عالما او لامحو آخر .

انني ما كنت لاحيا لو كان باستطاعتي ان اموت لان اثقال الحقب ترسو على منكبيّ

وأنين البحار الذي بلا قرار يفضني منامي .
آه لو استطيع ان أتوه عن المقصد الام واتلاشى ككوكب محترق
آه لو استطيع ان اعرّي الوهيتي من مطلبها والفظ خلـــودي في المدى وانعدم .
آه لو أستهلك وأنسل من ذاكرة الزمن الى خواء اللامكان.»(٣٨)

وفي مكان اخر يقول هذا الاله نفسه :

« فجميع ما هو انا ، وجميع ما هو كائن على الارض
وجميع ما سيكون ، لا يحرك نفسي
صامت هو وجهك
وفي عينيك تغفو ظلال الليل
ولكن مرعب هو صمتك
ومرعب هو انت . » (٣٩)

اذا كان للانسان ان يشبه في تصعيده نحو اللامتناهي بمتسلق جبلا ، فان مثل هذه اللحظات السوداوية العبثية اليائسة لا تحصل عنده الا حين يدير عينيه نحو القمة اللامتناهية الارتفاع . فكأنــه يحس في اعماقه انه من المستحيل بلوغها . ولكنــه ما ان يلقـــي بناظريه انحدارا الى المنحنى الذي تم تسلقه حتى يتغير شعوره .

فتحل الثقة بالنفس محل اليأس ، والتفاؤل مكان التشاوم والرجاء محل العيشية والقنوط . ذلك لان مرحلة يمكن ان تبدأ لا بد قابلة لان تختتم . اذ كيف للذي له بداية ان يكون بلا منتهى . ولا بد ان جبران في رحلته الوحودة نحو الموت قد كان له ان يستدر الى هذا الوجه المقابل من المستلزمات الفكرية لفلسفة مصطفاه . وهكذا يأتي صوت الاله الثاني ، وكأن عينيه متجهتان تفاؤلا نحو المنحدر الذي اجتيز وليس يأسا نحو القمة اللامتناهية بعداً دونه . ففلسفته هي ان ارتفاع القمة لا شك جزء لا يتجزأ من انخفاض الوادي بعيداً تحت قدميه . انه الآن قد ارتفع فوق الوادي في تصعيده ، دليل قاطع على انه لا محالة قاهر يوما القمة . ذلك لان القمة هي اقصى نقطة يستطيع الوادي ان يرتفع باعماقه اليها . ان رحلة الانسان الى الله هي رحلة من الوادي في نفسه الى القمة ، انها رحلة في الداخل لا في الخارج . يقول الاله الثاني للاول :

« نحن المدى الابعد ونحن اعلى العلو ،
والذي بيننا وبين الابدية التي بلا حدود
ليس الا تحرقنا المحموم الذي بعد لم يتبلور
والا مقاصد ذلك التحرق .
انك تناجي المجهول
والمجهول ، مسربلا بالضباب المتهادي
قاطن في ذات نفسك .
اي ، في ذات ذاتك يرقد مخلصك
ويرى في اغفائه ما لا تراه عينك المستيقظة .
....
توقف وانحدر ببصرك الى العالم
وابصر ابناء حبك الذين لم يبلغوا الفطام .
الارض هي مسكنك ، والارض عرشك ،
وعاليا ابعد من أقصى أماني الانسان جموحا
ترتفع يدك حاملة مصيره . » (٤٠)

الا ان صوتا آخر ، ليس فيه من تشاؤم الاله الاول ولا من تفاؤل الاله الثاني ، كان لا يلبث ان يدغدغ اذن جبران في رحلته الموحودة نحو الموت . هو صوت ثالث كان يأتيه ربما من ماضي شبابه الباكر في « الاجنحة المتكسرة » و « دمعة وابتسامة » . انه ليس بعضا من صوت المصطفى ، ولكنه في الوقت نفسه ليس نشازا بالنسبة اليه . هو صوت من قد بدأ يقتنع ان الانسان قد شغل في التفكير بالحياة وفي فلسفتها الى درجة نسي معها ان يحياها . ان خيرا من المتسلق المكدود الذي ترعبه شواهق القمة اللامتناهية في علوها فييأس ، او الذي يغريه دنو الوادي وانقهارها فيتفاءل ، لشاب غيبه الحب المذهل السكران في غمرة الروح المترعة النشوى بخمرة الربيع ، فخلى ذاهلا امور الكون للكون وانشل على صدر الرفيقة ذوبا من الخدر الحنون . وهكذا يرتفع صوت الاله الثالث مؤنبا رفيقيه ومتوسلا اليهما ان يوقفا ما هما فيه من حوار فارغ وان يتجها بانظارهما الى عاشقين متيمين متعانقين في ذهول أثيري بين ازاهر المرج المنور على كتف الوادي :

« شقيقيّ ، يا شقيقاي ،
هناك عرس في الوادي .
انه ليوم اوسع من ان يدون
....
اما نحن ، فسيغيبنا الشق
عسى ان نستفيق على فجر عالم جديد
واما الحب فسيبقى
ولن تمحي ابدا بصماته .
كوره المقدس في لهب ،
الشرر يتعالى ، وكل شرارة كوكب .
ولكم هو أجدى بنا واحكم
ان ننسحب بالوهيتنا الارضية الى ركن قصي ونهجع
ونترك للحب ، ببشريته وضعفه ، ان يتولى قيادة اليوم الآتي . » (٤١)

هكذا اختتم جبران غربته التي استغرقت حياته كلها . لقد عاد ثانية الى حب « الاجنحة المتكسرة » ، الى الحب البشري الفطري غير المفلسف ، ليسلمه دفة القيادة . هكذا كان لفكره في اخريات ايامه ، كما يبدو ، ان يندار رجوعا الى منشئه ومنطلقه الاول ابان شبابه الباكر . انها لدورة كاملة تلك التي قام بها ذلك الفكر ، دورة كانت منسجمة كل الانسجام ـ وربما عن غير وعي من جبران ـ مع عقيدة التقمص . ها ان شجرة الارز الجبارة التي كانها جبران النبي تعود مجددا الى البذرة التي كانتها في البدء ، الى الحب البشري الفطري غير المفلسف ، ربما كي تعود « فتستفيق ثانية على فجر جديد » .

نديم نعيمة

٢٤ ـ The Prophet ص ٣
٢٥ ـ م . ن ص ١٥
٢٦ ـ م . ن ص ٦٠
٢٧ ـ م . ن ص ٣٥ .
٢٨ ـ م . ن ص ٩٠ ـ ٩١ .
٢٩ ـ م . ن ص ٩٧ .
٣٠ ـ م . ن ص ٤٧ .
٣١ ـ م . ن ص ٤٦ ـ ٤٧ .
٣٢ ـ م . ن ص ١٠٥ .
٣٣ ـ Jesus The Son of Man ص ١٩
٣٤ ـ م . ن ص ٤ .
٣٥ ـ م . ن ص ٦٠ .
٣٦ ـ م . ن ص ٤١ .
٣٧ ـ The Earth Gods ص ٣ .
٣٨ ـ م . ن ص ٥ ـ ٦ .
٣٩ ـ م . ن ص ٢٢ .
٤٠ ـ م . ن ص ٣٨ ـ ٤١ .

*

١ ـ المجموعة الكاملة جبران خليل جبران ـ بيروت ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠.
2 Sand and Foam New York 1926
3 The Prophet New York 1923
4 The Forerunner New York 1920
5 Jesus The Son of Man New York 1928
6 The Earth Gods New York 1931

أوراق جنسيّة

من مذكرات «سيف الله» المغمد

مفتتــح :
انا لست اخشى الموت اذ يسطو على روحي ولا اتضعضع
واود تقبيل السيوف لان فيها الحور خلف الموت حلم يسطع ..
واذا المنية انشبت اظفارها
القيت كل تميمة او خوذة او خندق لا ينفع ..
واجوع شوقا للرماح ،
ولست من يلقي الكلام فليشبع
زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا ..
ما زال يرتع فوق ارضي مربع ..

(١)

... وحين تمر يداك على جبهتي ..
فلا تجدين الاباء ، وتصدم كفك بالخوذة المطفاه ..
وحين تمسّين سيفي
فلا يخدش الحد منه اليدا ..
وحين يهب « ماسرة الخطب العربية فينا يدقون طبلهم الأجوفا ..
ويسري الكلام بغير البنادق نحو المنى زاحفا ..
فيأتي الصدى نازفا ..
وقد خرّقته السهام المغيرة فارتد في دمه واجفا ..
وحين ترين رماحي بكف الصبايا ..
تحوك .. تطرز صوف التريكو بامسية من ليالــي الشتاء مع المدفاه ..

وتغدو سهامي مراود كحل
أمام المرايا ، وبين الجفون تقلبهن امراه ..
فتستصرخين دمي العاصفا ..
وتنكسرين .. وتنحسرين كاغنية في الضمير تراخت ـ ولما تجد عازفا ..

فلا تنكري همتي ..
فان بظهري بقايا رماحهم الواعده ..
وظل سنابك خيلهم الرجاه ..
نشيد : أواه يا مخزوم (١)
الشوك في الحلقوم
والقائد المهـزوم
يشرب نخب الروم
أواه يا مخزوم
اواه يا خزوم

(٢)

..... وكان يوم مؤته ..
سنابك الخيول تطحن الصخور ، يولد الشرار ..
تثير حولنا شرانقا .. شرانقا من الغبار ..
يخرّ (مصعب) على التراب ، و (الطيار) ..
تحرق وجه الظلم عينه ، وشهوة المنون عابثه ..
ويسقط الشهيد ، والابرار ..
عيونهم تفتش القفار لاهثه
عن بسمة تلوح ملامح النهار
تندق في يدي السيوف ، تورق الرءوس في الرماح كالثمار (٢)

ولا تمرّ في سمائنا الامطار
تجيئنا الانباء عن ضراوة الرياح
« صقورنا مهيضة الجناح »
(ويبدأ التنظيم للادبار)
بكيت اذ ودعت أرض الفتح .. وانثنيت ..
(.. النصر خلف السور ـ في عيوننا ـ اميرة ـ تمد لي يدا ..
وكنت عاجزاً ومجهدا ..
مددت كفي نحوها .. فما استطعت ..
منحتها ـ رغم الجراح بسمة وموعدا ...)

• • •

تلطمني العيون في قريش منذ عدت ..
ينكرني شبابها الفريق في الملاهي ..
وفي غشاوة الفخار والتباهي ..
وينظمون حول قصتي الأشعار ..
ويهتفون ـ كلما مررت بين رفقتي المشعثين :
« ها هم الفرّار » (٣)
اموت قبل الموت في حروفهم
مكفنا بالعار ..

(٣)

عن الخوذة والموت :
الخوذ التي تمتد تحت ظلها جسومنا ..
تعلو رءوسنا كدرق السلاحف ..
ارمي بخوذتي ..
فيستدير قائدي ينهرني ..
لانني خالفت مبدأ الوقاية ..
(.. القائد الذي ينذرني ..
ويطلق الحروف مرعدا وصارما ..
قد كان يوم مؤته الشهير يسبق ـ الرياح والعواصف ..
ليبلغ الحدود سالما .....)

• • •

الخوذة التي يمتد جسمي تحت ظلها ..
لا استطيع ان ارد عن جبينها جهامة الصدأ ..
لا اكفل الحماية ..
لجسمها القديد تحت وهج الشمس ..
ولا ارد عن عروقها رتابة الملل ..
ولا رصاصة تخترق الحدود كي تثقبها ..
وتنسج الشلل ..
كخيط عنكبوت تسقط الهوام في نسيجه ..

وتبدأ النهايه ..

(٤)

مع زمزمية شهيد من شهداء فتوح الشام :

كنت امرأة تأتين الينا تغسل بالاحلام عيون الجرحى(٤)
تنزع من صدر المتهالك رمحا ..
تعشوشب في الاجفان عيون القتلى ..
حين تروّين الظامىء منهارا يشكو الجرحا ..

* * *

حين صررنا آذان العير على قطرات الماء (٥) ..
وعبرنا الصحراء ..
ماضين الى الشام الموشومة بقلاع الروم ..
كان يغني معنا ..
والان فقدناه مع الشهداء ...
ظمآنا مات ، وفارغة كنت كأيام الفقراء ..
لو كانت ترويه فتحييه دماء ..
مد الشفتين ليلعق من جرح السيف المسموم ..
ما تنزفه الاشلاء ..

* * *

ارملة عدت وتشتاقين لعشق شفاه اخرى ..
تأتين الينا ..
وتمرين علينا ..
وتؤولين الى آخر منا ..
قد يتركنا في الاحياء ..
ويغيب في المجهول ، وتسفيه الريح ، وينعاه البوم ..
قد تبقين لديه ..
تبكين عليه .. وحيدا في الصحراء ..
لو كان وفاء ..
لو كان وفاء ..

(٥)

الى سيف معلق في متحف حربي اسلامي :

كتمساح تعفن فوق واجهة البيوت وكفنوه الريح والزمنا
اراك تظل فوق الحائط المنهار مصلوبا ..
ويلفح جسمك المضني هجير الشمس ..
فلتستجدي لباس البأس ..
وحين تثور في زنزانة تلقى الى الاحلام معصوبا ..

* * *

ويمتصون باسم نضالك المكفوف فيء الارض والوطنا ..
وترسم صورة عطرية الالوان في الصحف الصباحية ..
فيقرأ أثرياء النفط والنكبات عنك ، وترشف القهوه
وفي سحب الدخان يحل منك الوجه مجدولا على ـ
اللحظات مسئوبا ..
وتنقش اخضرا كالوشم في أفخاذ راقصة تعرى ساقها
الافعى فيلهث عنده المخمور في ترنيمة النشوة ..
وفي أعراقه الحمر النبيلة تقطر النخوه ..
فيلصق بين نهديها من الشيكات ما شاءت لـه الهمـم
البطوليه ..
كتمساح تعفن فوق واجهة البيوت وكفنوه الريح والزمنا
اراك تظل فوق الحائط المشدوخ مسلولا ..
كأحسن تحفة يزهو بها التاريخ في « القلعه » ..
وتبقى أنت عن دوامة التاريخ معزولا ..
ويبقى فيك ومض الجمر ، عصف الريح مشلولا ..
وسوف تظل فوق الحائط المنهار ، والدمعه ..
تغسل في جفون الموت ما يزهو به التاريخ من امجادك
الاولى ..

(٦)

احنّ لليرموك ..
وقد عزلت قبل أن أخوضها ..
وقد وقفت عاريا ..
تنقرّ العيون في ملامحي ..
وتاجر الملوك ..
بخطبة الفتح السعيد ، والسمار ..
يبعثرون حول هامتي الازهار ..
وينظمون في مشاعري ملاحما .. أغانيا
لو يعلمون ما كابدت من أسى
لفجّـروا المراثيـا ..
لفجـروا المراثيـا ..
يقولون في سيناء ليلى مريضة
فهل جربوا تلك السيوف مداويا ؟؟؟

بكائيه :

تنزف الذكرى دما فوق جبيني ..
وأنا اختزن النيران في صدري وتغزوني الرياح ..
ويكون الموت في هذا السرير ..
اعزلا .. الا من الحزن يغذيه حنين ..
للقاء الموت في ظل الرماح ..
لم يعد في الجسم شبر ليس فيه طعنة للسيف ـ
او للرمح .. آه .. كم تناديني الجراح ..
آه كم كنت على الموت حريصا فتروّيني الحياه..
ووسعت الارض فتحا ..
وبحمص الان مثواي الاخير ..
مثلما قد تنفق العير يوافيني الفناء ..
عاجزا ، استبطىء الموت .. وكل الشهداء ..
يسقطون الان حولي ..
آه .. ما أقسى المصير ..
مثلما تستقبل الموت الاماء ..
آه لا نامت عيون الجبناء
آه لا قرت قلوب الجبناء
آه لا نامت عيون الجبناء

القاهرة **احمد عنتر مصطفى**

---

(١) مخزوم : قبيلة مخزوم هي قبيلة خالد بن الوليد بن المغيرة المخزومي وكان لها لواء الحرب في الجاهلية وخولت لها قريش مهمة الاعداد الحربي .

(٢) تندق في يدي السيوف
يروى عن خالد بن الوليد انه اندقت في يده تسعة سيوف في يوم مؤته بعد ان تولى قيادة الجيش اثر مقتل مصعب بن عمير وعبدالله بن رواحه وجعفر بن ابي طالب (الطيار) .

(٣) استقبلت قريش الجيش العائد من مؤته بالسخرية والاستهزاء وكانوا يقولون (ها هم الفرّار) وكان النبي يرد قائلا (بـل الكرّار باذن الله)

(٤) كانت المرأة في صدر الاسلام تخرج مع جيش المسلمين وتسقي الجرحى وتداويهم وفي هذا المقطع رؤية كامله لدورة الزمزمية واهميتها بالنسبة للمقاتل .

(٥) حينما صدرت الاوامر لخالد بن الوليد من الخليفة ابي بكـر بالتوجه الى الشام والانضمام الى جيش المسلمين وكان خالـد حينئذ متجها بجهوده نحو بلاد فارس . فدبّر خالد بعبقريته الحربية مشاق عبور صحراء العراق فقال لجيشه (مــن استطاع ان يصر اذن ناقته على الماء فليفعل) حتى يتلافـى الجيش الوقوع في مهالك الظمأ والعطش .

بقيّة الحِساب

قصة بقلم
حسني محمد بدوي

غادر باب (المعمل) ووضع كفه على (الدرابزين) الحديدي البارد وهبط درجتين . وبئر السلم تحت عينيه غارق في العتمة. والمصعد عاطل ، وصناديق (البوسطة) على حائط المدخل وفجوة الباب حيث النور والضوضاء . أحس بصلابة الدرجات الرخامية تتلاشى تحت قدميه والوهن في نفسه رخو وثقيل كالزئبق ، والدوار والصداع والاوجاع . ونضحت قطرات العرق من المسامات والسقوف والشقوق.

ذابت كل الاشياء في عتمة المغرب الشتوي : قضبان باب المصعد، درابزين السلم ، المصابيح الزرق الصغيرة المطمورة في البعد الغائر في الممرات الحلزونية .

ضاقت أنفاسه . تساند على الكرة النحاسية الصدئة بمدخل العمارة . والورقة اللعينة في يده تكاد أطرافها تهرأ من البلل . المساء مكتوم والصدر مخنوق وأخصائي معمل التحاليل قال ماعنده وتأكد الامر ، والابواب وراء الابواب : عديدة ، ويؤدي كل منها الى الاخر، لكنها ستنتهي الى الباب الاخير : فجوة الى حيث النور والضوضاء ، ثم يصعد مرة اخرى بمظروف الاشعة والورقة الى العمارة المجاورة ليطلع طبيبه المختص بعلاجه .

سيطرق ابوابا لا حصر لها . لقد وقع ! لم يشك مرضا طوال حياته ، لكنه كان يوجس خيفة كلما ذكرت سيرة الامراض الخبيثة. وبدنه الفاني يزفر بالدوخة وتطوح نوباتها بدماغه . أكان ذلك ممكنا؟ أكان ذلك متصورا وهو ما يزال رجلا في مطلع كهولته !

سرت قشعريرة في بدنه الهزيل ، وتدافعت هبات الهواء المالح دفاقة من ملتقى الميناء الشرقي ، دنيا غادرة ! ورصيف المقهى الصغير يذكره بأنه جاء هنا كثيرا في الايام الخوالي وانتظر اصحابه : رفاقا وعمرا واسرة . أشياء ضاعت وغابت . غشته قشعريرة باردة في عظام ظهره . والان : جاءه الجواب المشئوم ! برودة ثلجية وحبات عرق سائلة على وجهه . وهو واقف داخل علبة ، صندوق : داخل المصعد . أطال ناظريه في قطعة مرآة لصقه . طالعه وجهه ذابلا شديد الاصفرار متغضنا كمومياء نصبت في تابوت .

* * *

اضواء (النيون) في (محطة الرمل) ـ والليل يتكاثف ويتثاقل في الاطراف المتباعدة ، في الشوارع الجانبية الصاعدة والهابطة، وترام (الرمل) يضج بعجلاته ووراءه شريطان لامعان لمانا فضيا يتلاشى وراء آفاق امتداده . الصوت هادر يمتزج بهدير البحر وصخب السابلة وهو يجلس في الطرف القصي من زحام الركاب بالدور العلوي ، يجلس على المقعد المواجه مباشرة لزجاج النافذة . الزجاج الشفاف ، ووجه الطبيب يطالعه بينهم ، يدني وجهه منه وجهه ذائبة في انعكاسها مع الوجوه الادمية ، متداخلة في اعماق الزجاج الشفاف ، ووجه الطبيب يطالعه بينهم ، يدنى وجهه منه وتلفحه انفاسه ، والاوراق في يده . وضع نظارته وقرأ . هز رأسه هزة قانلة وحرك شفتيه ! عاد يرفع الاشعة تحت كوة الضوء الذي ما لبث ان تبعثر . توهجت الذرات الضوئية في فضاء هلامي ثم امتصتها عينا الطبيب من خلف زجاج نظارته التي خلعها مرةاخرى ودس الاشعة في مظروفها الاصفر . والمعجزة من السماء . والسماء بحر صامت وكل شيء يتلاشى في الظلمة ! والالم ينمو في الاورام وذوبانه هو في المجموع جارف . والاسلاك فوقه تحت (البرش) العائم : ضائعة في الخلاء العلوي الغامض ـ وقطعان من الغمام سابحة ، يبين من ورائها القمر ويتوارى . كل ما وراءه هو : يتداخل ويتداخل منعكسا فيما أمامه وفوقه ، مزيج وعصارة مختلطة . متى دبت في دمه الجرثومة الخبيثة ؟! كيف نمت واستفحلت دون انيدري؟ تذكر ترقيته المرتقبة بكل حرقة وشغف . قال لنفسه : « لاشيءيعوضني الان عن صحتي وعافيتي وحياتي ! » امتلأت نفسه بالضيق والغم والخوف فارسل بصره الى أسفل خلال الزجاج ، ظل يرمق (الفلنكات) وهي تتابع جاربة الى الوراء بين الشريطين في نهب ، فتذوب معالمها فلا يتبين لون خشبها المتسخ ، والزيت والحصى وسواقط الاشياء المختلفة التي كان يلمحها بشيء من الوضوح والثبات عندما يتوقف الترام في محطاته . كل شيء الان استحال بلون التراب الجهم وظلال الليل الثقيلة .

* * *

وعندما مر به الترام فوق سور مدافن الموتى الارثوذكس (بالشاطبي) ، تذكر قبر أبيه هناك في مدافن (المنارة) . تذكر الدين . وحط بعينيه على شامة صغيرة على رسغه وقال لنفسه:

« كان للمرحوم أبي مثلها ، سيموت كل شيء فيك ، ويهتك التحلل كل جسمك ويأكلك الدود ويهلكك ! سيدفنك نفس الترابي الدائن لك بثلاثة جنيهات . سيدفنك هذا الرجل المدعو (عم دبورة) بلا رحمة ! » . واستولت صورته على خياله المرهق ، صورته يوم اتفق معه واعطاه اربعة جنيهات من تحت الحساب ، ليقوم ببناء مقبرة رخامية صغيرة لابيه . يذكر انه قال له يومذاك : « امواتنا عهدتك ياعم دبورة ، سأجيئك الجمعة القادمة قبل الصلاة واعطي لك بقية الحساب » .

ولم يذهب منذ ذلك الحين ، منذ مات أبوه وماتت معه اشياء عزيزة . يكره زيارة المقابر وارتياد المآتم ، لذلك هو مقطوع الصلة بالناس وغريب في مسقط رأسه ، ويحس الان بالحاجة الى صديق او قريب يؤنسه ويعزيه ، صديق ليس كالدمى ، كزملائه في(الشركة). لم يتعود منذ مدة طويلة أن يزور احدا ، لو فعل سيقول من يزوره « غاب دهرا ثم جاءنا محتضرا .. والجري والسعي عليك يا ارض : لا راحة فيهما ولا فرح .». واذا كان اجله قد حان فليكن ذلك الان بلا ألم ، وليتنه اذن كل شيء كالهبوة او النسمة من فوق ذلك الترام الطائر ! آه يا (هدى) : لشد ما أنت تعسة الحظ !

التحاليل والاشعة والطبيب وكلماته المقتضبة الباترة والحقن ونقل الدم وسرعة ترسيبه والمغامرة بعملية جراحية تجوس عبثـا خلالها المشارط والاسلحة غائصة في طبقات اللحم المقطوع والـدم السائح .

* * *

في ظلمة الركن على سريره : استسلم لذهول يمضغه الغـم والاكتئاب . قال لنفسه ان حياته كلها انزواء صامت ، وانه يحس في اعماقه بأجله الوشيك المفجع المحتوم ، وانه لم تكن عبثا الكوابيس وفلول النحس ووساوس الشؤم التي تلاحقه بشراهة في الايام الفائتة. أبدا لم تكن عبثا . هل تقرأ الروح الغيب بعيونها الخاصة خـلال عوالم مجهولة ترتادها اثناء النوم . مضى به عمره عبثا . لم يصم. لم يصلّ . ألم يشعر باطف الايمان بالله او باي شيء آخر ؟ ولـد بلا قصد وعاش بلا معنى وسيموت فجاة وينتهي كل شيء . فهل آن له أن يقوم ويغادر فراشه المؤرق ويكتب خطابا لخطيبته الحبيبـة (هدى) !؟ ما أشد حاجته لعزاء ! وما جدوى العزاء ؟ لم يقم. لم يفتح زجاج نافذته . ظل الشيش مفتوحا على سماء فجر مصطبغ بزرقة خفيفة كالرماد النقي الذي يكسو نفاية جمرة . مر تحتنافذته سكير مهدم ودندن بكلمات قصيرة غير مفهومة ثم تهاوى فوق أرض الزقاق عرضا . ما أقسى هذا كله على النفس ! أيقوم من فـوره ويبذل جهوده ليدخل المستشفى ؟ أما اذا كان الموت محتوما وعـاجلا فعليه أن يسابقه ويستمتع بالدنيا في أيامه الباقية . فليسكروليعاشر النساء ، فليعب الخمر ويضحك ويرى الدنيا ويرو جفاف حياتـه . وماذا يقول لهدى في خطابه ؟! وكان يمسك بانملتيه قلما ، فـراح يخط به كلمات فوق ورقة بلون سماوي ، وما لبث ان توقف فجـأة وكاد يمزق الورقة ولكنه نفخ وقال لنفسه : « كل هذا لا يطاق ! ». هل يرتدي بذلته اذن وينطلق هائما وليكن ما يكون ..؟! ومع ذلـك ظل واقفا وسط حجرته الواطئة السقف ذاهلا فترة طويلة ثم ما لبث ان ارندت في عينيه الرؤية والوعي فغمغم بكلمات مختنقة مبهمة . وبعد دقيقة واحدة غادر حجرته وهرول نازلا متخبطا في اضطرابه . ابتلعه الشارع والترام والميدان . ونحت نور شمس الصبـاح راح كنقطة آدمية تدب فوق الاسفلت مثقل الخطى ، مسرعا تارة ، مبطئا تارة أخرى . اجتاز (طريق الحرية) . طواه شارع مهجور ، تخبط ظله بجواره على سور (مستشفى الاسكندرية) . ظل سائرا داس فوق احواض العشب انعطف الى مدخل شارع اكثر اقفرارا . دخل مـن باب حديدي مفتوح أسود عال صدىء . توالت جـدران مدافـن (المنارة) : قديمة ، أثرية ، مقشورة ، مصدعة . بعض المقابر هنـا تقوم فوقها شواهد عليها أسماء وتواريخ ، بعضها عراه البلى والتآكل والتعرية .كيف جاء برجليه الى ارض غريبة موحشة حيث الموتـى والصمت والصبار والمقرئون والسقاة والغلمان .. وسأل الغلمـان عن عم (دبورة) ، فتركوه بلا جواب وصعدوا فوق ربوة تزخـر بمقابر وشواهد يتخللها زرع شيطاني طويل . وتردد صياح الغلمان في اذنه ، في دماغه ، ارتطم صداه بروحه كأنما هو آت من عالم بعيـد :

ـ « ياعم يا دبورة ، تعالي من الشابورة ! دبورة يادبورة :ياحرامي الصابونة ! »

ونزلوا يتضاحكون اذ زجرهم رجل راح يقذفهم بالحجارة .شاب نحيل طويل القامة كالنخلة ، مترب عفر كأنما قد هب توا من كفنـه جاءه وصافحه . سأله عن (عم دبورة) فاخبره ان الرجل رحمه الله قد مات فجأة منذ شهور . شرق وهو في حمام المدافن وصعد السـر الالهي . وعرف صاحبنا منه أنه ابنه الاكبر واسمه (سليمان) وانـه ولد في مسكنهم القائم هناك عند مدخل (المنارة) ، ومنذ مولده هنا وهو يعمل مع أبيه الذي أورثه (كار) الحفر والدفن . نفحـه صاحبنا بثلاث ورقات خضراء وقال له :

ـ « خذ الدين ، ما عليّ لابيك ، رحمه الله ، حتى يستريـح ضميري . آسف لتأخري في السداد . لقد كنت في سفر ! ».

كاد يسحب من حافظته ورقة أخرى ، الا انه دسها في جيبـه واتجه الى قبر أبيه على مقربة منه والشاب التربي يتبعه .وجده مهجورا ممسوحا يكاد يتسطح على مستوى الماشي تحت الاقدام قال للتربي :

ـ « المقبرة مهدمة تماما ! »

فقـال التربي :

ـ « نحن في خدمتك يابيه ! نبني المقبرة من جديد أو نجددها كما تشاء . فلتأمر ونحن ننفذ ! » تضاعف احساسه بالغم والغرابة وبنوبة قيء وعيناه تترصدان كفي التربي المعروقتين وهو يقلبهمـا مع الكلام ومصمصة الترحم ، وما لبث ان قال له :

ـ « سأعود اليك مرة أخرى للاتفاق .... »

وغمرته موجة ارتباك ووجل . رأى التربي ينادي شخصا مـا بايقاع اسطوري مبهم غريب ثم قال وهو يشير الى بعيد :

ـ « نحن تحت أمرك يابيه ،وان كنا مشغولين هذه الايام،ربنا يصلح الاحوال وينصرنا أنظر يابيه هناك ! ارض المنارة هنا عالية ،على جبل كما ترى ، لذلك ترانا مشغولين هذه الايام الى جانب عملنـا الاصلي .. انهم يقيمون المدافع على الجبل ويأتون بمعدات واسلحة كثيرة ويحفرون خنادق ... تحت أمرك يابيه .. بعد اذنك !»

ورأى هناك حيث أشار التربي حشدا متحركا من الجنود يبدون في البعد على الاطراف المرتفعة كاللعب الصغيرة . وغادره التربـي وتوارى وراء المقابر والشواهد . وكأنما الارض انشقت عـن مقرىء عجوز ضامر منطمس ، غائر العينين من اثر البؤس والاهمال وكأنمـا هو من مخلوقات سكان القرافة اقتعد التراب واسند ظهره العظمـي الجاف على رخامة مقبرة ، وراح يتلو بصوت مسلوخ متدافع ، آيات سورة الرحمن . وهو يصيخ السمع وعيناه على مقبرة ابيه وكأنـه لاول مرة يستوعب المعاني . وتاه بصره فوق سحلية تتلوى بين الحصى. تابعها حتى مرقت بين الحشائش واختفت . ووقعت عيناه على فـم المقرىء وظل فترة برمقه حتى نسيه ولم يعد يراه ولا يرى شيئـا على الاطلاق برغم ان عينيه ما تزالان واقعتين على المقرىء الذي مالبث أن ختم . فارتد الى شعوره وقرأ معه الفاتحة وهو يشعر بسرعة النبض كالركض في صدره . نفحه قروشا لم يعدها . غادر المقـرىء المكان في حال سبيله جارا ذيل جبته البالية الكالحة المثقوبة موجات صغيرة من تراب خفيف كفقاعات رغوة آخر رمق . قال لنفسـه : « لم لا أقوم من فوري الى قسم الاشعة ومعمل التحاليل للاعادة!؟». في هذه اللحظة جاء غلام بائس بقربة صغيرة ورش الماء . نفحـه هو الاخر قروشا أخرى وظل قابعا وحده فوق الشاهد الحجـري المكسور . ظل وحده امام ابيه في الصمت الابدي . وحده تحوطه الاف المقابر والشواهد والصبارات العفرة والزواحف . وتحت الارض: القيعان : مكدسة بالجثث والديدان والعظام والعفن والظلمة . وسرت رجفة باردة في عظامه فارتعد لها جسمه كله وتقلصت كتفاه .

(عمر كله تعب يا أبي ! وآخرتها ؟! اف !)

زفر زفرة عصبية ونهض قائما وغادر المكان . أسرع خطـاه . صادف المقرىء متلكئا متمسحا بحيطان المدفن المصفرة وقد انكفـا رأسه على صدره بعد نقوده في كفه .

انفلت من الباب خارجا ، وأخرج من جيبه مظروفا صغيرا وقد بدأ وجهه بالغ الشحوب كما ابيضت شفتاه من فرط تشنجهمـا المترسخ ! وهناك : في فجوة صندوق البريد المعلق على سـور المستشفى اسقط المظروف الصغير ..

الاسكندرية

حسني محمد بدوي

قصائد من دار الفقراء

« الى صديقي مصطفى الحلاج »

١ ـ اختباء :
مختبىء .... في صومعتي ،
في دار الفقراء
اكتم في قلبي ...
صوت حبيبي الغائب ....،
وبصمت ،
اخرج كل مساء
واطوف العالم ....،
ابحث عن وطني ،
عن طائر حبي التائه ،
عن وجهي الضائع ،
عن كلماتي ،
عن بئر ... سقطت فيها :
امي ،
وابي ،
وثلاث من اخواتي !

٢ ـ رفض :
يا نسل يهوذا
بريء ... ،
بريء ... ،
بريء منكم .
ارفض ان اخرج من صومعتي
من دار الفقراء
براسين
راس يبكي
لجنود هزيمتنا المفقودين
والاخر للجلادين ....
يغني .
ارفض ان يصبح قلبي ..
قلبين .
ارفض ان اعشق ،
ان اعبد ،
آلهتين
الاولى ..
في نصف الليل ،
اضاجعها سرا ،
امنحها شبق العمر .
والاخرى ..
اسجد بين يديها عبدا ،
عند طلوع الفجر .
يا نسل يهوذا ..
الشاعر يوذا ..
حرف يبحث عن حنجرة ،
حنجرة تبحث عن صوت
انسان يبحر معصوب العينين ،
بعيدا .... في الغيب
قتيل مجهول ....
يسال غرناطة
عن قمر ..
غنى مذبوحا ،
في عرس الدم ،
للحرية ...
لحن الموت .

٣ ـ في الساحة ..
في الساحة .. ،
حين تهب رياح الشر
من ست جهات الارض
حين يكون الرفض
خبزا مسموما ...
لا ياكله ...... الا القتلى
حين تصير الحرية ..
زهرة دفلى .
في الساحة .. ،
حين تصير الشمس ..
سحابا يمطر نار
حين تصير نجوم الحب ..
رصاصات زرقاء
حين تصير الاشجار ..
بنادق اعداء .
في الساحة .. ،
حين تموت الكلمات .. ،
تموت الالوان .. ،
تموت الاصوات .. ،
تموت الاسماء .
حين تطير الاقنعة الخضراء ،
الحمراء ،
البيضاء .
لا يبقى ،
في الساحة .. ،
الا مجهولون ،
الا منبوذون ..
يموتون بصمت .... ،
من اجلك يا وطني ،
يا وطن الفقراء .

٤ ـ ....
آه .... لو يعلم
كل احبائي في العالم ،
كل العشاق .... ،
كل الثوار .... ،
كل الشعراء ....
أن الخائن ... حين يخون
يحلم ان يصبح :
« حجاجا ... » يحكم بالسيف
« عليا ... » يخشى الله ،
فيحكم بالحرف !

آه ....
لو يعلم ،
كل احبائي ...
أن الخائن والسلطان
بينهما « خيط » من ماء .
آه ....
لو يعلم كل احبائي في العالم ..،
لو يعلم كل الفقراء .

بغداد — حسين جليل

هي حرب طروادة أخرى

مسرحية بقلم
جليل القيسي

ممر طويل شبه مظلم من تلك الممرات الموجودة في السجون الكبيرة . ثمة فوانيس ذات اضواء خافتة متناثرة على طرفي الممر. من بعيد تسمع ضربات احذية عسكرية منسقة . بعد قليل هدير مكائن زوارق بخارية ، واصوات نساء ، وبكاء اطفال . تقترب ضربات الاحذية ، ويظهر عدد من الجنود المسلحين . ملابسهم العسكرية هي مزيج من الملابس العسكرية اليونانية ، والامريكية ، والنازية الإلمانية . يسيرون بحركات جامدة على لحن عسكري .. بعد قليل تسمع ضربات ارجل حافية ، وعويل اطفال ، واصوات نسويةتختلط بهدير مكائن الزوارق الذي يخف بالتدريج .. تنقطع الموسيقى العسكرية ، وتنبعث موسيقى توديعية خافتة . وباقتراب النساء اللواتي تحمل البعض منهن اطفالا صغارا ، يقترب عدد منالسجناء المرهقين .

ملاحظة : خارج المسرح ، وعلى الجهة اليمنى مباشرة ، شاشة اكبر من شاشة التلفزيون بثلاث مرات ، تعمل عند الضرورة لنقل احداث وثائقية .

يقف السجناء ، والسجينات في صف واحد .. ينشد كورس غير مرئي .

الكورس : لتشعروا ابدا بضربة الموت يا من تحترقون للحرية والمساواة والعدل .. انفخوا زفراتكم في الجزر التي تذهبون اليها لتزدهر اشجار الزيتون بدلا من الاشنات والطحاليب .. ان يوناننا العزيزة ستخضر من جديد .

(ينتهي النشيد . يتقدم ضابط متجهم الوجه يحمل مجموعة اوراق في يده اليمنى ، ويعطي توجيهات سريعة باليسرى .

الضابط الاول : (بعبوس الى زميله) انتقل الى الطرف الاخر. (يصرخ على جندي) . تعال لصقي . اعتقد ان الزوارق جاهزة .. اليس كذلك ؟

الضابط الثاني : على اتم الاستعداد . (يسمع هدير خفيف للمكائن) حسن . (يكثف الضوء على الساجين وهم في حالة مزرية .. يرسل الجميع نظرات حاقدة بجميع الاتجاهات .. بصوت عال) سجناء جزيرة (ليروس) الى الامام سر .. (ليتقدم عدد من السجناء بخطوات قصيرة ، وبعد ان يلقوا نظرات حادة الى الجمهور، يسيرون خارج المسرح ..) سر بهم الى الزورق رقم ٣ . (تستمر الموسيقى التوديعية) سجناء جزيرة (جيورجس) الى الامام سر.. (تتقدم مجموعة اخرى ... يخاطب الضابط زميله) اعتقد بهذا العدد يكون عدد السجناء في جزيرة جيورجس ١٢٤٨ . اليس كذلك ؟

الضابط الثاني : بالضبط ..

الضابط الاول : (بجفاف) الى الزورق رقم ٥ سر ..(يخرجون) سجينات جزيرة هاليكارناسوس الى الامام سر . (تتقدم مجموعة نساء من مختلف الاعمار بينهن من تحمل اطفالا في سن الرضاعة) الى الزورق رقم ٧ سر ..

(يخرجن بخطوات بطيئة .. (يبقى الضابط الاول لوحده ، وتسمع اصوات السجناء ، والسجينات ، وبكاء الاطفال . يعطي الضابط ظهره للجمهور ، ويسير بخطوات هي مزيج من القسوة العسكرية المصطنعة ، والتراخي . وسط الممر . وفي الظلام الخافت يتحول الى شكل شبح . تموت اضواء الفوانيس الواحد تلو الاخر ، وعندما يغمر الظلام المسرح ، بعد لحظات فوق الشاشة خارج المسرح يظهر الموسيقار ثيودراكس يخطب في جمهور غفير .

ثيودراكس : (بغضب) لم اجيء الى باريس لابحث عن مصير جديد لحياتي ، انما لاولئك الذين دفنوهم احياء في جزرنا السعيدة . ان السل الذي نخر في جسدي ايتها السيدات والسادة ، هو سل هذا الجزء من اوربا الذي اعطانا كلنا مكانة رفيعة في الحضارة البشرية . انني لا اشفق على يوناني العزيزة لانها مصابة بمرض العقداء السود ، بل علينا كلنا لاننا لم نعمل المطلوب من اجل علاجها .. (يتوقف عن الكلام) .. اصوات فتيات مراهقات : وقع لي هنا ايها العزيز ثيودراكس . صوت صحفي : ما هي مشاريعك الموسيقية الجديدة ؟. مراهقون يلوحون له بالاوراق ، ويطلبون توقيعه .. وثيودراكس حزين ، وكانه خطب للفضاء ... ظلام فوق الشاشة والمسرح . بعد قليل تنبعث موسيقى زوربا من بعيد ، ويسلط ضوء فوق المسرح على شاب وسيم يرقص على انغام الموسيقى ، واصوات تردد : رائع يا الينياس .. هائل يا الينياس . يتوسع الضوء برفق فنرى ثلاثة مساجين في غرفة عارية الا من ثلاثة فرش .. وثمة نافذة عالية في الجدار المواجه للجمهور) .

هرموديوس : (شاب في الثلاثين) آه ، يا الينياس ما كنت اعرف البتة انك تجيد الرقص على هذا النحو الرائع . (يهز راسه اعجابا ويصفق)ترقص وكان لا عظم في جسدك . برافو .... برافو ...

هيبارخوس : (رجل في حوالي الستين) اذكر انني قرات ذات مرة ان جميع الاسرى الذين عادوا من معسكر اعتقال (داخاو) الالماني

بعد الحرب الاخيرة تعلموا فقط حفر الخنادق ، ونقل اكياس الرمل ، والتراب .. (يحاول ان يبتسم) الانذال حولوهم كما تقول الكلمة الانكليزية الى ـ كولي ـ (وقفه) اما اليناس ، من يدري ، لو لم يصب بسوء فيتحول بكر الايام الى نجبنسكي (1) . (يضحك الجميع) اما هيباس ، فلو عثر على الالوان التي يحتاجها لنافس غويا .

هيباس : (شاب في الخامسة والعشرين) اشكرك يا صديقنا العزيز . (واقف امام الجدار المواجه للجمهور ومنهمك في العمل والحفر باظافره . دون ان يلتفت الى اصدقائه) اوه مع ذلك ساستمر في التمرين . مع انني احتاج الى عالم مملوء لكي ابدع ، لكنني ساحاول .. ساريكم لوحتي .. ان جدار السجن هذا يصلح للعمل ..

هيبارخوس : (بسخرية لطيفة) لكن متى سيزيح مايكل انجيلو الستار عن لوحته ؟

هيباس : (ينهمك في وضع قطعة قماش فوق مربع على الجدار . وبعد أن ينتهي ، يتقدم من هيبارخوس) عزيزي هيبارخوس لا تنس انني ارسم باظافري .. وسعيد لان رطوبة الجدار تساعدني .. انظر الى اظافري ! ان طياتها ممتلئة بالجص .. لو فقط تعرف كم تؤلمني . (بحركات ساخرة) ثم ان العبقرية في نظري هي التمرين ، التمرين ، ثم التمرين .. هاهاها .. (يربت اليناس فوق كتف هيبارخوس العجوز برفق)

اليناس : وعزيزنا هيبارخوس .. لكم لا يليق به الحزن .. بالتاكيد انه يفكر بالتاريخ ، وبالميثولوجيا . اليس كذلك ؟ (وقفه) انك عندما تخلد الى الصمت فجاة ، اعرف انك لا تفكر سوى بالتاريخ . (بلهجة حزينة) واي شيء غير التاريخ يشغلك .

هيبارخوس : اوه اليناس ، هل ثمة آله تستطيع ان تقيس ، او تقدر عدد الافكار التي تفور في الراس في الدقيقة الواحدة ؟ اننا الان يا عزيزي اليناس في اعماق (او الليثه (2) ، نعاقب لان ذنوبنا لا حد لها بالنسبة لمفاهيم تلك الافاعي .. لن يستطيع او الليثه ان ينسينا اي شيء .. كنت افكر في رقصتك .. صدقني اثارتني ، وخلتني لفرط فرحي وكانني احتسيت عشرات القناني من النبيذ المعتق . (وقفه) انهم يتصورون ان مياه اوالليثه تجعلنا ان ننسى كل شيء ، لكن الغضب يا اليناس يصفعنا باستمرار ، ويكسبنا القوة على الحقد .. (بصوت اعلى) انهم في اعماق اوالليثه وليس نحن .. اوليس الفرح هو الذي يدفعك وفي هذه الجزيرة النائية الى الرقص .. وهيباس يرسم باظافره ، وانا احلم بالتاريخ ، ومساره الحلزوني .. (بحزن عميق) ان دم الفكر البشري الذي يجري في مخ العالم كله ، شرارته كانت من هذه الارض المعذبة ، والمصلوبة هذه الايام على صليب العسكرية . (يلاحظ اليناس تاثر هيبارخوس ، يغمز لكل من هيباس ، وهرموديوس)

اليناس : (بحركات طفوليه) اعتقد حان وقت التفرج من النافذة. اليس كذلك ؟

هيباس : اوه .. حسنا فعلت ذكرتنا . الى العمل .. دور من اليوم ؟

اليناس : دوري ..

هيبارخوس : ارجو ان تصف لنا اشياء جميلة . (لنفسه بحزن) يا لجزرنا الحبلى بالخضرة الابدية ... (يبرك هرموديوس ، ويقفز هيباس فوق ظهره ، ثم بشيء من الصعوبة يتسلقهما اليناس حتى يصير بمستوى النافذه ..)

(1) نجبنسكي : هو راقص الباليه الشهير .

(2) او الليثه : احد انهار الجحيم الذي تشرب منه ارواح الموتى بعد ان تظل محبوسة في الترتاروس احر مناطق الجحيم التي يعاقب فيها اشد الناس اتيانا للذنوب . ولمياهه القدرة على ان تجعلهم ينسون اي شيء فعلوه او رأوه .

اليناس : (بصوت خافت) لا تتحركا .. الهي لست بهلوان سرك .. صحيح انني راقص .. هرموديوس لا تتحرك ..

هرموديوس : (بصوت مخنوق) ابدأ .. ماذا ترى ؟.

اليناس : نهار جميل وكأنه مرآة .. (وقفه) للمناسبة هل نحن في شهر نيسان .

هيبارخوس : غير مهم .. نسينا الاشهر .. ابدأ ..

اليناس : الاشجار ساكنة .. ارى قاربا صغيرا بلون الحليب.

هيباس : فيه عشاق ؟.

اليناس : كلا .. يبدو انه رياضي بطران يتمرن ..

هرموديوس : ربما لدورة ميونيخ .. (يحاول ان يضحك)

هيباس : لا تضحك .. انك تخرب توازني .. (الى اليناس) ابدأ .. اشياء جميلة ايها اللعون .

اليناس : ارى خفراء سواحل في زورق من ذاك الذي نقلنا به الى هنا .

هرموديوس : عليك اللعنة .. الا نرى اشياء اجمل ؟

اليناس : انهم يبتعدون بسرعة ..

هرموديوس : عيع .. عوعو ... (ببصق) الا ترى طيورا ، زهورا ..

اليناس : اوه نفس الكلاب مرة اخرى ..

هيباس : من ؟

اليناس : لاعبو الغولف ..

هرموديوس : قلت الا ترى طيورا ، سنونوات مثلا ..

اليناس : صدقني مرت اسراب من الطيور الجميلة ..

هرموديوس : وسنونوات !.

اليناس : بشكل منفرد هنا وهناك .. يا لطيرانها السريع .

هرموديوس (يطلق ضحكة قويه) انه الربيع اذن ..

هيباس : وهل السنونو يصنع الربيع ؟

هرموديوس : لست ادري .. ربما العكس .. غير مهم .. انه الربيع بالتاكيد .. استمر يا اليناس .. ماذا بعد .

اليناس صمت ..

هيباس : انزل اذن ..

اليناس : لماذا ؟.

اليناس : لان لا جديد . انزل وارقص لنا قليلا .. (ينزل اليناس، ويتمطى ، ثم يبدأ بالرقص على لحن زوربا يردده هرموديوس بفمه . يغمر هيبارخوس العجوز فرح عميق ، ويردد ـ رائع .. رائع . يتوقف عن الرقص ، ويسال هيبارخوس) هل حقا ارقص بشكل جيد ؟

هيبارخوس : جدا ..

اليناس : (بفرح طفولي) اتعرف انني قبل اعتقالي بمدة كنت واختي ثانيا نتدرب على رقصة اطلقنا عليها اسم (بوليفيا تستيقظ) (وقفه) ان اختي ثانيا راقصه ماهرة . (مؤكدا) صدقني كنا على وشك القبول في فرقة باليه اثينا ..

هيبارخوس : (بعد تفكير) لماذا « بوليفيا تستيقظ » ؟

اليناس : فكرنا ان نقدمها هدية رمزية لمرور عام على استشهاد غيفاره . (وقفه) الشيء الوحيد الذي كان يفسد علينا الفكرة هو غياب الموسيقى . (بانفعال) آه .. ثانيا العزيزه . اتعرف لفرط حماسها للفكرة ، قررت ان نقدمها بطريقة (بانتوميميه) سأرقصها لكم ذات يوم .. (الى هيباس) حبذا لو رأيتها مرة واحدة يا هيباس ، لا شك كنت سترسمها من مخيلتك .. (لنفسه بصوت حزين) الفن ... ربما كان اكثر الاشياء التي تجعل الانسان أن يكون مستحقا .. ترى اين انت الان يا ثانيا العزيزه ؟. ان حدسي يؤكد لي بانها معتقلة في معسكر هاليكارناسوس . (وقفه) يا لتلك الجزيره البعيده ..

هرموديوس : (لنفسه) هاليكارناسوس .. (بحزن) ان جزرنا

الجميلة اما تحولت الى معسكرات للاعتقال ، او بيعت لاوناسيس (١) العجوز ، واثرياء العالم وكأنها مواش ..

هيباس : (هو الاخر بلهجة حزينة) اوه ، ايتها الجزر المكسوة بالخضرة الابدية ، وبأشجار الزيتون الخالدة . لا ، لن تكوني ملاجىء الموت . (يلقي نظرة الى النافذة) ساعدوني لالقي نظرة من النافذة .. يا لعطشي حتى لمستنقعاتها ... ان لجزرنا الحانا غامضة .

اليناس : جزرنا حزينة يا هيباس .

هيباس : لكنها ستبقى جميلة رغم ايام الحداد والاحزان هذه .

اليناس : (يحاول ان يخفف من انفعال هيباس) تأكد يا هيباس ان الايدي المجربة لن تستطيع انتنال من نظرة تلك الجزر .

هيباس : (وكأنه احس ان اليناس يواسيه) ستبقى جميلة مثل تانيا .

اليناس : اجل .. جميلة مثل جزيرة هاليكارناسوس ،ولها قابلية

هيباس : يعجبني فيك صدقك . كلما تكلمت عن تانيا خزنـت بمخيلة رسام تقاطيعها في ذهني ..

اليناس : اجل .. جميلة مثل جزيرة هاليكارناسوس ، ولها قابلية في تجسيد ادق الحركات في الرقص . (وقفه) لست ادري من اين تستلهم كل تلك الافكار الجميلة والشاعرية وتصوغها بحركات موسيقية .

(يروح في تأمل دقيق . يتقلص الضوء ويغمر النصف الايمن مـن الغرفـة ضوء ازرق ، وتدخل تانيا في جو حلمي وبحركات رقيقـه تؤدي رقصة . يتصرف الجميع وكأنهم لا يرونها ـ يستمر الناس في الكـلام بصوت خافت) تصور عندمـا اردنـا ان نصور السير في الادغال على ايقاعات الرقص كانت تسير بخطوات غريبه ، وتتلوى ، وكنت اتصورها وكأنهـا فعـلا تسير في الغابة . (تستمر تانيا في الرقص .

هرموديوس : (بصوت خافت) من يدري كم كانت تحـب ذلك القديس الارجنتيني الذي اشعل فتيلة الشرف هناك .

اليناس (تترك تانيا المسرح برفق ، ويعاد الضوء الى الغرفة) ترى هل ما زالت تعيش .. كم اخاف من ضياع مواهبها . اذا خرجت ستعمل الكثير على مسارح العالم .. بوسع تانيا ان تصوغ حتى مـن المواضيع العاديـة رقصات جميلة .. اوه هيبارخوس لا اعـرف كيف افسر مواهبها .

هيبارخوس (يضحك) لعل ثمة نساء مسنات ما زلن يتصورن ان بوسع الانسان ان يذهب الى مغارة ابولون (٢) ليستمـد منها الوحي . ان تانيا ببساطه تستوحي ، من المدينة ، من الميثولوجيا ، ومـن بوليفيا .. بأختصار تستلهم افكارها من مناطق يوناننا المبتورة بالفواجع ومن ينابيع حياتنا المسمومه . (يتألم) ان مجتمعنا يا اليناس كلـه مشيد على اسس موبوءة وفاسدة ، (ظلام . فوق الشاشه . عدد من صباغي الاحذية ، وشحاذين يهرولون خلف السياح في اكروبوليس . السياح يلتقطون صورا لفلاحات يبعن حاجيات مصنوعة من الخشب . اعمى يعزف بشكل رديء لحنا ليثودراكس . صوت لهيبي ساخر ـ اين البانثيون ..؟ اهذا معبد ابولون .. ـ صوت مراهقه هيبية ـ هل يعقل فعلا ان سقراط مر من هنا ... هيبي طويل القامه وهو يلتقط صورة لعمال يعملون في ترميم جوانب من الاثار . الا يذكروننا بعبيد افرط افلاطون في الكلام عنهم ...

سائح آخر يغازل صديقته بين اعمدة ضخمه ويردد : تذكري عضضت على شفتيك في البانتيون (٣) . صوت قبلات .. راع يوناني جالس

على شفتيك في البانتيون (٣) . صوت قبلات .. راع يوناني جالـس

(٢) معبد ابولون : في دلف يحتوي على مغارة كانت تنبت فيها ابخرة كبريتيه منها كانت بيشيا كاهنة ابولون في دلف تستمد وحيها . فقد كانت تجلس على كرسي ذي ثلاث ارجل فيه ثقب منه يأتي بخار تستنشقه الكاهنة فيصيبها الوحي .

(٣) البانتيون : معبد جميع الآلهـة .

فوق صخرة يردد لحنا جميلا من آلة ناي .... (تتوقف الحركة فـوق الشاشة ، ويعاد الضوء الى الغرفه)

هيبارخوس : اجـل يا اليناس ، ان مجتمعنـا كلـه مشيد علـى اسس موبوءة وفاسدة . (هيباس يذرع الغرفه ويردد لحنـا بفمـه . يستمع الجميع الى اللحن . يتوقف)

هيباس : (فجأة) آه من الوحي ... انه لحن والدتي المفضل ، ترديده بأستمرار في المطبخ ، في الغرفة ، واثناء الكنس . (وقفه) بل حتى عندما كانت تعانق والدي كانت ترديده بهوس اكبر ..

هرموديوس : وهل ما زالت ترديده ؟

هيباس : (يقطب) آه .. توقفت عن ترديده بعد موت والدي لمدة سنة ، ثم عادت اليه . (هازا رأسه) عندما عادت اليه كانت ترديده من خلال دموعها . (وقفه) وكنت اشاركها في ترديد اللحن ... ثمـة احزان تتعلق بالافكار ، وتزداد اغراء كلما ابتعدت .. وحتى الزمـن كثيرا ما يكون عاجزا عن تمزيق اشباح تلك الاحزان ..

هيبارخوس (يطلق تأوها حارا) ارجوك يا هيباس ان نعيداللحن. تكاد تكون الموسيقى القوة الاكثر امكانية لتطهير القلب . (كمن يحلم) اعزف .. (بانفعال) اعزف يا اريون وطهر بقية الادران . اعزف لنتحمل حتى هموم جباننا وتلوجها . (بعد صمت) اتعرفون من هو أوريون ؟

(الجميع معا ـ كلا ..) (هيبارخوس كمن يتخيل شيئا عميقا) انه ذاك الشاعر والعازف الشهير .. اسمعوا ، ذات مرة كان اريون يعود الى بلاده عبر البحر . وفجأة فكر البحاره ان يقتلوا شخصا كان اريون يحبه . (وقفه ـ موسيقى حزينه) فطلب من البحارة أن يسمحوا لـه بعزف لحن جميل . اتعرفون ماذا حدث ؟ (بلهجة أب يسرد قصة) هجم جيش من الدلفين جذبته الى السفينة عذوبه اللحن . (بلذة) وتطوع دلفين كبير وحمله الى البر سالما . اعزف .. اعزف .. مـن يدري متى ، لكن بالتأكيد سينوجه جيش من الدلفين مثل الطوربيدات الى جزيرتنا وتحملنا على اكتافها الى حيث الفردوس .

هيباس : (بمزح) استمعوا الى اوريون .. لكنني اخشى ان يأتي العسكري بدلا من الدلفين .. (يضحك . يردد اللحن بأندماج لمدة .) آسف لا استطيع اكثر .. تصوروا رغم رائحة البراز القوية في الغرفة، ذكرني اللحن برائحة البيت الابدية النكهة . امتلأ رأسي برائحة الخبز والغسيل ، وتلك الرائحة النادره لوالدتي . (لنفسه بغضب) ايتها الرائحة الشهية تهبين حتى من قلب هذه الرطوبة والبراز ..

هيبارخوس : (بمزح) يا لهذه اللهجة المتشنجة .

هيباس : ثمة اشياء رغم تفاهتها تثير تشنجا قاتلا .

(يصمت الجميع . يتقلص الضوء خارج النافذه ، ويظهر لون ارجواني. يطول الصمت .)

اليناس : (لمجرد ان يبدأ حوارا جديدا) تأخروا في جلب العشاء.

هيبارخوس : (بمزح) رائحة الخبز ، ورائحه الغسيل ، وروائح اخرى ذكرتنا بالعشاء ..

هيباس : مرة اخرى قليلا من الخضار المسلوق ، والخبـز ، والبطاطا .. الهي ان وجباتنا في هذا المنفلق يذكرني ببرنارد شو عندما سألوه عن خيرات ارلنده ـ

اليناس : وماذا قال ؟

هيباس : قال نحن نزرع البطاطة والقحط في ايرلنده . (يضحك الجميع بصوت عال .. يغيب اللون الارجواني من النافذة .)

هيبارخوس : (يخاطب نفسه) وانتهى يوم آخر . انه الليل مرة اخرى (وقفه) في الليـل ، وفي الصمت ، ثمه اصوات غريبة تغرينا بالاحساس والتفكير بأننا فعلا احببنا ذات مرة .

هرموديوس : (كمن يفيق) عذبني ايها الاب هيبارخوس .. هذه الكلمات تشبه الشعر ..

هيبارخوس : لكن من الذي يستطيع ان يفكر بالحب المنسـي ،

ويلسعنا الان حب آخر . ان الافاعي المتربصة على اثداء يوناننا الحبيبه ترسل لنا الموت في الجزر على شكل حيوان له الف راس .

هرموديوس : لمن هذه الابيات ؟

هيبارخوس : لا احد .. هذا ليس شعرا

هرموديوس : وقعه مثل الشعر ..

هيبارخوس : (بحزن) صدقني ان الانسان عندما يحزن ينطلق الشعر من فمه من حيث لا يدري ... كلما اردنا ان ننسى احزاننا صارت بسعة السماء . منذ متى وهم يسقوننا مياه (الاشيـــرون) (١) ، ويضخون لنا رائحة البراز الخانقة ؟ (وقفه) وهذه الرطوبة التـي تقلص الرئة وتجعلها بحجم الدراخمة (٢) . وحتـى ضوء الشمس يقدمونه لنا بالبوصات . (يؤشر الى ارض الغرفة) انظروا الى زوايا الغرفه . من كان يتصور ان الطحالب تنمو حتى على الاسمنت .

هيباس : (بمزح) يبدو انني لست وحدي الذي يتكلم بلغـــة تشنجية .

هرموديوس : دع هذا المستودع للتاريخ يتكلم لنا ...

هيباس : آسف .. لم اقصد شيئا ..

هيبارخوس : لا باس يا هيباس . السجن يحب لغة المزح كثيرا .. معذرة لانفعالي الشديد . ان القوانين (الدراكونيه) (٣) تجعل آبـار الحقد الداخلي ان تفور ، والفم يلتهب بالنيران . صدقوني ليس ثمة اصعب من الاكتواء بحب الوطن ، وبشرط ألا تنتظر حتى ما اصاب (تراز يبيلوس) (٤) ..

هرموديوس : يا لابطال تاريخنا .. ويا لتاريخنا ..

هيبارخوس : اجل يا لتاريخنا .. يا لفكرنا الذي خلق جميــع الآلهات الارضية والسماوية .. من اجل ان ترجع يوناننا نقية وعذراء ، لا نريد حتى غصني تراز يبيلوس .. (فجاة تسمع اطلاقات ناريـــة سريعة ، لثلاث مرات .. صمت شديد . يسمع نشيد الكورس الـذي جاء في مقدمة المسرحية . بعد الانشاد بلحظات تاتي موجة اخرى من الاطلاقات . يغمر المسرح ظلام ، وعلى الشاشة تظهر لوحة الحــرب الاهليـة للفنان الاسباني غويا . يدور الحوار التالـي في الظلام بصوت مثل الحفيف)

هيباس : لقد علقوا لوحة غويا ثانية في غرفة ما ..

اليناس : (بتعجب) ما بك يا هيباس !

هيباس : في غرفة ما علقوا لوحة غويا ... غويا ..

هرموديوس : غويا ...

هيباس : صدور عاريه ، وبنادق ... غويا .. غ ...و ..يا

هيبارخوس : (بحزن عميق وكانـه يلقي قصيدة) كل يـوم تقريبا يقصون احلامـا جميلة بمقص من الرصاص . لكـن هل تستطيع الرياح ، والامواج ان تعيق اماني ملاحين يبحثون عن الموت . ان الثورة مثـل هيكاتا : هي فقط الهـة السحر والفتنة . ولهذا تقدم اليها القرابين ، والحملان والعسل في العالم .. (بصوت اكثر انفعالا) نخب لوحـة غويا في تلك الغرفة البعيدة . (تضيع لوحة غويا من على الشاشة ،

ويعود الضوء الى الغرفة ، مع طرقات قوية .. يفتح باب غير مرئي على جهة اليمين ، ويدخل عسكري)

العسكري : السجين اليناس ، والسجيـن هيبارخوس انهضا .. (ينهضان يتثاقل ويحدقا بتعجب . يعود الظلام الى المسرح ، وفـوق الشاشة يظهر عدد من العسكريين في جو محكمي . ويقرأ احدهم بسرعة هذه الكلمات . ولقناعة المحكمة .. وبما ان المحكمة مقتنعة .. مقتنعة هي المحكمه . مقتنعة القناعة . قناعات حدية .. حدية القناعــــة ، وثبوت الادلة ، والادله الثابتة ، وثابتة هي الادلة بحق كل من أيناس ، وهيبارخوس ، وهيبارخوس واليناس ، لقيامهما بحركات عدائية ضـد الحكومة ، والتحاقهمـا بالعناصر التي عملت لقلب نظام الحكم ، والقاء المتفجرات ، قررت المحكمة اصدار الحكم عليهما بالاعدام . تنقطـع الحركة فوق الشاشة ، ويعود الضوء الى المسرح . موسيقى خفيفة)

هيبارخوس : (يلقي نظرة وداع جريحة الى كل من هيبـــاس ، وهرموديوس) لا تودعني ووجهك ممتقع يا هيباس - (بتماسك) وانت يا هرموديوس اعرف انك لا تستطيع ان تمنع دموعك . ما كنا نريد طرق ابواب الموت النحاسيه . انه هيبارخوس العجوز واليناس الشـــاب يخسران المعركة فقط في هذه اللحظات . او لم نعرف سلفا باننـــا سنموت ربما حتى بلا قبور . كنا نعرف اننا سنسقط ذات يوم مثـــل قطرة مطر في مكان ما ..

صوت العسكري : (من بعيد) استعدان ؟

هيبارخوس : (يعطي ظهره للجمع) تفضل يا من لا حول لك .

اليناس : كان هذا متوقعا .. (يذهب صوب هرموديوس بخطوات ثابتة ويعانقه ، ثم يعانق هيباس الذي يهتز في حضنه) عندما تسمع صوت الاطلاقات تذكر غويا ، ومن ثم تانيا العزيزة التي ذبحوا احلامهـا مثل طير صغير .. من اجلنا كلينا ارقص .. (وقفه) لقد كان اسلافنا يرقصون ويهزجون لحد الاختناق عند قبور ابطال مثــل اخيـــل ، وبراسيوس . (ينشج هيباس بين ذراعي اليناس . يصرخ عليــه اليناس بقوة) تماسك . (يتركه) وداعا يا هرموديوس .. اذا رأيت اختي ، تلك الابنة الوحيدة لاسرتي ، ارجو ان تشجعها .. انها شجاعة جدا ، لكن ثمة ساعات يحس فيها الانسان لا اراديا بالجبن .. (يصرخ) قلت تماسك . (بلطف) اهكذا تودعين .

هرموديوس : (باختناق) اعذرني .. انه الفراق الابدي كما تعلم .

اليناس : اعرف .. وداعا .. تحديا العذاب ، والالم .

(يرجع هيبارخوس ، ويلقي نظرة اخرى الى هيباس وهرموديوس)

هيبارخوس : (الى اليناس) أن حياتك يا اليناس والتي لم اعرف منها سوى شظايا في هذه الغرفة كانت حافلة باحلام خضراء . اسمح لي ان اكلمك الان ، لانني ساصمت طوال الطريق ، واحاول ان أسترجع بقايا ذكرياتي قبل الموت .. يا اليناس الوسيم وداعا للمرة الاخيرة . (يحتضنه بقوة) ان عيني تفيضان اعجابا بك . (يخرجـان . يغلـق البـاب)

هرموديوس : (بصوت مخنوق) وداعا يا اليناس لا غناء فيه .. لقد صبغت نفسي بكل لون من الوانك . كم تحملت كل شيء باباء غير تنقلنا من غرفة الى اخرى ، ومن جزيرة الى اخرى . (بحزن) يا للمعذبة تانيا لتشرق مـن معبد خلودك يا اليـنـاس ، وانـت يا هيبارخوس لك كل حبي .

هيباس : ان افتتانه اللامحدود بوطنه ، واحلامه الكثيرة اضرمت كل حواسه وفؤاده . كنت اخاف من صوته احيانا ، من اعماقه ، من حرارته ، من تامله ، من حركاته وهو يرقص .. ان حياته كانت حربا بين مواهبه ووطنه . وانتصر الاخير . (وقفه) عما قريب سيعلقون لوحة غويـا ..

هرموديوس : (بغضب) اي جروح تندمل دون ان تترك ندوبا ؟. اما ندوب جراح اليناس ، وهيبارخوس ستبقى في جسدي الى الابد .

---

(١) الاشيرون : نهر في تسبروتيا في الييرس . ونظرا الى شكل مياهه الميت ، سماه هوميروس احد انهار الجحيم .

(٢) الدراخمة : عملـة يونانية .

(٣) القوانين الداركونية : نسبة الى داركون ، المشرع الاثيني المشهور الذي وضع تشريعا حوالي سنة ٦٣٣ ق. م اشتهر بشدة القسوه ، حتى يقال انه كان مكتوبا بالدم .

(٤) تراز يبيلوس : قائد اثيني مشهور ، حاول طرد الطغاة ، ونجح في هذه المحاولة سنة ٤٠١ ق. م ، وكان معه ثلاثون من اصدقائه . وكان جزاؤه عن هذا العمل الوطني تاجا مصنوعا من غصنين من الزيتـون .

هيباس : اسمع ، قبل ايام عرفت ان والده مات اثناء مقاومـــة النازيـــة ..

هرموديوس : الينا كلها تعرف ماركوس المراوغ . لقد راوغ الالمان واذاقهم المر . ان الينياس هو ذاك الشلال الهادر من ماركوس . لقـــد اشتعل الينياس بنار الفقيد المسيرة الانطفاء .

هيباس : عندما كان يرقص زوربا ، كان كانه يفك الرموز المعقـدة للموسيقى . (لنفسه) منذ متى وهذه اليونان الحزينة يحكمهـــا البيكتيون (١) ، العبيد بالوراثة . (يذهب بخطوات صغيرة صـــوب الجدار ، ويزيح قطعة القماش ، ويبدأ بخمش الجدار بوحشية)

هرموديوس : متى تنتهي من الخمش وكانك خلد ؟

هيباس : كم كنت اتمنى ان يريا لوحتي .. عما قريب ســـوف انتهي منها . (يخمش ويردد لحنا حزينا من فمه)

هرموديوس : كف عن ترديد هذا اللحن .

هيباس : هذا لحن آخر كان والدي يحبه ..

هرموديوس : لعلني الوحيد الذي لا يتذكر احدا .

هيباس : لماذا ؟

هرموديوس : لا اعرف .. غير مهم .. اذكر جدتي فقط ..

هيباس : كان والدي يحب ان يزرع فيّ شيئا واحدا ، وهـــو العزيمة وحب الموسيقى .. (لنفسه) والدتي ، آه ، رائعـة .. لا تحرميني من رؤيتك في الاحلام ..

هرموديوس : اتهذي .

هيباس : الذكريات احيانا تستحق اللعنة ..

(يسمع صوت اطلاقات . يهتز كل من هيباس ، وهرموديوس ويترنحان وكأن الاطلاقات اصابتهما .. ظلام . تظهر لوحة غويا على الشاشة . يردد جزء من نشيد الكورس . وبانتهاء النشيد مباشرة ، هيبـــاس وهرموديوس يرددان معا بصوت عالٍ جدا) غويـــا . الينـــاس .. هيبارخوس . (بصوت اعلى) تانيا .. زغردي يا تانيا .. تانيا .

(صوت تانيا يردد من بعيد « ايجريا لا تصرخي .. اركيني » ... صوت ارجل ، وضحكات . تضيع لوحة غويا من على الشاشة مـرات عديدة . صمت طويل . يسلط ضوء حليبي برفق على غرفـة تشبهالغرفة السابقة تماما ، وتانيا تضحك وهي تؤدي نفس الرقصة التي قدمتها في مقدمة المسرحية :)

تانيا : (بصوت رقيق) موضوع هذه الرقصة كان من فكرتينا . رباه ، باية عذوبة وجمال نادرين كان الينياس يؤدي حركة رجـــال العصابات في الغابة . (تخاطب صديقتها ايجريا وهي شابة جميلـة تجلس في ركـن الغرفة ، مع امراة في مثل عمرها . تنادي تانياعليهما بينما ترقص) انظرا الى هذه الحركـة (تقوم بحركـات صعبة مقلـدة استعداد مقاتل بين الاشجار) انها حركات صعبه الاداء في الباليه . (تضحك) كان الينياس العزيز يجيدها بشكل اخـــاذ . (وقفه) (يسمع بكاء طفل) لماذا يبكي الصغير .. سافو .. الصغير يبكي ..

سافو : (بحزن) يبكي دونما سبب .. (لا تتوقف تانيا عـــن الرقص ، وتتقدم من سافو ، وتداعب الصغير . تخاطب سافو برقة) سافو العزيزه السجن لا يتحمل الحزن .. لا شيء سوى المرح يفيد هنا . (تنهض ، وتذرع الغرفه ، ثم تستند الى الجدار)

ايجريا : تبللت بالعرق يا تانيا .

تانيا : (وهي تلهث ، الرطوبة يا ايجريا تكاد تطوى الرئة في هذا المربع العفن . (لنفسها) لو عاش الينياس ، سيعيش بالتأكيـــد ، لحققنا احلاما كثيرة فوق اكبر مسارح العالم . (الى ايجريا) لن اكف عن التمرين .. اعتقد يا ايجريا ان جزيرة هاليكارناسوس محطة جيده لصقل مواهبي .. (وكأنها تتخيل شيئا عميقا) اوه يا الينياس اراك بعين قلبي بوضوح وانت تتمرن .. ترى اية رقصـــة تؤدي الان ..

(بصوت ناعس ، وبينما هي تتكلم يتقلص الضوء الحليبي ، ويسلط ضوء بلون البنفسج . تستمر تانيا في الكلام ، ويدخل الينياس بشكل شبحي يؤدي رقصة الينياس يا من علمتنـــي كيف نكتشف الجـزر السعيدة .. يا مـن حلمت باسعـد الناس . (ترقص هي الاخرى) لقد عشقت تلك الجزر ، وابيت الا ان تشاركني .. كنت تقول لي ، حتى اذا عشنا مثل طائر السمندر (٢) في اعماق النار يجـب الا ننسى احلامنا . (تتوقف عن الرقص . يخرج شبح الينياس مـن المسرح . تستمر تانيا في الكلام) الينياس .. ايها الضوء ، يا من كرهت الاماكن المظلمة ، وسرت اليهـا دون شبكـة انقاذ . لـم ارفض دعوتك للمجيء يا من تتوهج حتى في النور .. (يضيع الضوء البنفسجي .على الشاشة صورة لالينياس مسند الى الجدار معصوب العينين ، والدم ينزف من فمه ، وصدره . تبقى الصورة على الشاشة للحظات ، ثم تغيب ويعاد الضوء الحليبي الى الغرفة ، وتانيا مستندة الى الجدار تتخيل .)

ايجريا : (تتاوه) اين هو الان ؟ بماذا يفكر في وحدتـه ؟ لقـد بدات اتخيله انا الاخرى .

تانيا : (بتالم) حقا اين هو الان ؟ (مؤكدة) اينما كان ، فهـو لا يفكر الا باكتشاف تلك الجزر السعيده ، والناس الاسعد ، والرقص الذي عشقه من قلب قلبه .

ايجريا : (بعد ان تاثرت بكلمات تانيا) وحبيبي انا ؟ اين هو ؟ لقد اعتقلونا جميعا ،وزعونا في مئات الجزر بسرعة حتى انني كثيرا ما اتصور ان كل شيء تم في حلم . (بغضب) يا لهذا الفوج من الذباب النتن .. (بحزن) ترى في اية جزيرة نائية ، او معتقل يقبـــع الان خطيبي .

تانيا : (بتعجب) خطيبك ؟ (تربت بلطف على كتف ايجريا) ما كنت اعرف انك مخطوبـة ؟

ايجريا : (موسيقى ـ بصوت خافت وحزين) آه ، يا تانيا العزيزه احبه .. احبه انه رجل حقيقي . كثيرا ما اجد بعض صفات الينياس ينطبق عليه ..ظلكل ليلة وانت تتكلمين لنـا عن الينياس ..لست ادري لماذا يشبهه .

تانيا : (بفضول) اذن تكلمي . ماذا كنتما تخططان ؟ اين كنتما تذهبان ! تكلمي .. سافو ..نائمة مع صغيرها .. انها حزينة .. تكلمي.

ايجريا : (يضيع الضوء من الغرفة برفق . ظلام . على الشاشة منظر بحر هادىء . تتكلم ايجريا وبالقاء شاعري) بعد هذا الانقلاب الدموي ، كنا ذات مرة في تلك المنطقة من الشاطىء الاملس قرب الاديره، نتأمل نيران الليل والامواج الفضيه . (وقفه) مع انه كان لا يريـد مطلقا ان يثير مخاوفي ، وآلامي ، كان يقول ـ ايجريا ، ايجريا. تاملي البحر طويلا ، وحدقي بعيون نسر الى هذا الشاهد الوحيد على الامنا ، وتاملي هذه المنطقة الجميله من يوناننا الجميلة ، لاننا سنغيب . ان الانقلابات حولتنا الى طيور مهاجرة ، لا تعرف على وجه الدقـة ايـن ستبني اعشاشنا المؤقتة . (وقفه) اينما هجرنا مثل الحمام الزاجل نرجـع .. اوه ، يا تانيا كان يرعشني بلمعته ...

تانيا : وبعد . تكلمي ..

ايجريا : اوه .. تانيا ، لست ادري هل الظروف ، ام انـــا مارست على نفسي لعنة النسيان . رغم قصر الفتـرة احس وكـــان ذاكرتي غطتها رمال النسيان . المهم ، لا استطيع ان افكر لا بالخطوبة، ولا بالزواج .

تانيا : لماذا ؟.

ايجريا : لن استطيع ان اتزوج في جو عبودي . (يضيع منظر

(١) البيكتيون : في الاصل قوم من اشقوزيا ، سموا بهذا الاســم ومعناه المصبوغون لانهم كانوا يصبغون اجسامهم بمختلف الالوان .

(٢) السمندر : حيوان خرافي زحاف كان يشاع انه يعيش فيالنار.

البحر من على الشاشة ، ويعاد الضوء الحليبي الى الغرفه .. كمن يأمل) ربما سأراه بعد انقشاع هذا الدخان من سماء يوناننا .. ربما ..

تانيا : (بتألم) من يدري كم من السنوات سيظل هذا الدخان معلقا على صدر يوناننا (فجأة يطلق طفل سافو بكاء حارا . تحـاول تانيا اسكاته بشتى الطرق)

سافو : (بصوت ذابل) الهي من هذا البكاء المتقطع . لعله يعاني من الم حاد في مكان ما من جسمه . (بغضب) اما كان من الوجدان ان يوفروا لهذا البائس مكانا اشرف من هذه الغرفة ؟ (بألم امومي موجع) انه يذبل مثل الوردة المقطوفة . (يكف الصغيـر عن البكاء، ويقف بصعوبة على رجليه ، ويسير الى مسافة قصيرة .) تصوري يا تانيا انه لا يملك حتى مكانا ليتمرن على المشي. الا تلاحظين ان ساقه اليمنى تعوج .. بالتأكيد انها اعراض الشلل . (يعود الطفل ويرمي نفسه في حضن امه) تصوري كنت ووالده نفكر ان نعمل المستحيل لهذا الصغير كي يتفتح وينمو خاليا من العقد والامراض . وها هوذا ينفتح على صوت الرصاص ، وهدير مكائن الزوارق ، والجزر البعيدة ، ويملأ صدره الصغير برائحة البول والبراز .. (تبكي) لقد حدوا اسنانهم على الصغار ..

تانيا : آه يا ايجريا .. لست ادري كيف اخفف عنك . هل يجب ان اذكرك بكل الصغار المعذبين في العالم . (ظلام ـ لقطات لاطفال فيتناميين بين مزارع محروقة ، دبابات . نسـاء يحاولـن الامسـاك باطفالهن .. تتوقف الحركة على الشاشة . يعود الضوء الى الغرفه)

ايجريا : تكلمي اكثر .. خففي عني .

تانيا : اخجل من لهجة الخطابة .. اسمعي (بمزح طفولـي) ان والدتي كلما غمرني حماس مفاجيء كنت اتكلم بلغة خطابية في غرفتي وكأنني فعلا اخاطب جمهورا غفيرا . (تضحك) اتعرفين ماذا كانـت والدتي تقول .. (وقفه) آه ، يا لوالدتي الطيبه .. كانت تقـول يا شاطرة ان اجمل الخطب وابلغها لم يلق بين الجدران ، فديموسنين كان يخطب في المجتمعات الشعبيه ، وشيشرون كان يتكلم في السوق . (تطلق ضحكة حلوة) ربما بعد ان انهي رقصاتي فوق مسارح العالـم يتسنى لي أن اخطب ..

سافو : (بعد ان تتأكد من ان الصغير نام) يا لفرح قلبـك ، وعزيمتك يا تانيا ..

تانيا : (باعتزاز فيه شيء من المزح) انني ابنة ماركوس ، واخي هو ليناس . لقد تعلمنا المشاغل المباركة التي تسمو فوق كل العواطف النافلة . (مؤكدة) لكنني مع ذلك كأنني املك عواطف حقيقية ربمـا بقوة مئة امرأة .

سافو : (تضحك لاول مرة) كثيرا ما اقول لنفسي منذ ان انغلقنا هنا ، ترى ما الذي كان سيحدث لي لو لم تكوني معنا .

تانيا : (بضحك جميل) اولا شكرا لانك ضحكت ، ثانيـا ايتهـا الحبيبة سافـو كانت الضرورة تعلمك اشياء اخرى . ربمـا كنت تتعلمين تاليف ترانيم جميلة لصغيرك .

ايجريا : (تحاول هي الاخرى ان تخفف من حزن سافو) وسمين ديوانك بعنوان ـ ترانيم امرأة حجزت في جزيرة هاليكارناسـوس لان زوجها مطلوب من الحكومة . السعر خمس دراخمات . (يطلقن ضحكات عالية ، ثم فجأة ينتبهن بأن الصغير نائم .)

تانيا : (بهمس ، لكن بجديه) هيا يا عزيزتي سافو .. ثمة بؤس صغير واخر كبير . لا اظن ان زوجك من الجبن بحيث يسلم نفسـه لتتبادلا غرف السجن . هل ثمة معنى في ان تخرجي انت ويدخل هو اوه ، طبعا لا .. (بلهجة مشجعة) اعلمي ان كتائبهـم المسلحـة تلمع منذرة برعود لا ترحم . (وقفه) انتظري ، اذا قيض لنا ان نترك جزيرة هاليكارناسوس سنسمع اوتار الف قيثارة تعزف لتمجد كل شيء ، وسينتهي ذاك الفناء الذي يريد ان يحل بهم .

ايجريا : (بحماس) يه ، يه ، هاها . ان الذي يسمعك وانت ترددين هذه الكلمات وكأنك شربت من ينبوع كستاليا (1) .. يا لقلبك البعيد عن الحزن ، والعذاب .

تانيا : الا يحق لنا ان نأمل ، ونحلم وان كان داخلنا اشبه شيء بمرآة مكسورة . (صمت طويل . نسمع زخات من الاطلاقات . ظـلام على الشاشة تظهر لوحة غويا . ويسمع صوت هيباس وكأنه يأتي مـن مكبر الصوت ومن بعيد ـ غويا ... غو ... يا ... تغيب لوحة غويا من على الشاشه ، ويظهر بعد لحظات تيودراكس فوق الشاشة ومعه مراهقات ، ونساء مسنات يتزاحمن للحصول على توقيعه ، بينما يردد هـو :

تيودراكس فوق الشاشة : ان ضمير الشعـب الفرنسي ذكر بي كفنان مصاب بالسل وانقذني ، لكنه اهمل السل في سجون الجزر .. اكرر ، ان اولئك الناشست في ارض حضارتكم القديمة يطوفون مثـل مراكب تمزقت اشرعتها ، وتحطمت سواريها ، ولا يحتاجون لكي يغرقوا سوى اذانهم .. ان اليونان لم تسقط ، وحتى اذا سقطت لكي تتطهر.
يغيب تيودراكس من على الشاشة . يبقى المسرح مظلما . نسمع زخات جديدة من الاطلاقات . تظهر لوحة غويا على الشاشة ، ويسمع هـذا المقطع من نشيد الكورس ـ لتشعروا ابدا بضربة الموت يا من تحترقون للحرية والمساواة والعدل .... يعود الضوء الى الغرفه)

تانيا : (بخوف وتعجب) ترى من كان ؟ من كانت ؟

ايجريا : (بصوت راعش) من يدري ..

سافو : ربما كانت الرصاصات من بنادق كتائب زوجي .

تانيا : لكننا في جزيرة ، وهو في الجبال .

سافو : ربما انهم مثل الهواء في كل مكان .

ايجريا : كان خطيبي يقول ستجبرنا الضرورة ان نكون في كل مكان.

تانيا : (تحاول ان تغير الموضوع) تكلمي عن خطيبك .. لنتكلم عن ذكرياتنا .. تكلمي يا ايجريا ..

ايجريا : (بالقاء شاعري) الهي هؤلاء هرموا قلوبنا وهي فتية . صحيح ان كل شيء يشيخ لكن برفق .. نحن لم نغص بعد بنسـوق الحاضر ، ولم نقطف البعض مثل ازهار الياسمين . افي هذا العمر نعاني البلاء ، وسموم الفراق . (ظلام . منظر البحر السابق فوق الشاشه . يأتي صوت ايجريا من مكبر للصوت ـ موسيقى خفيفه) يا لتلك الليله التي كانت كل الليالي .. جرينا طويلا على الشاطيء ، وتأملنا زرقة السماء الداكنة،سقطنا وتلوينا فوق الرمل.كنا نلفح داخلنا بمئات الذكريات .. الهي ، كان الوقت صيفا وكنا من فرط الـسم الاحساس بالفراق نبحث عن مأوى مثل البحر.. وظللنا نبحث، ونبحث كان كل شيء ملتهبا حولنا . النار والدم في السلطة الحاكمة ، وكلاب الحراسه في الشوارع ، والسواحل .. يا لليلتنا الاخيرة على الشاطيء كان الخوف يطاردني من الداخل ، وكنت احس ضربات سوطه ، وكان هو يؤكد لي بثقته الابدية ـ ايجريا ايتها العزيزة ليس ثمة شيء وراء القبر . (بصوت راعش) كنا اشبه شيء بملاحين ينظران الى سفينتهما الغارقه ، ويتاهبان لملاقاة مصيرهما . (وقفه) وكان هو مثل صقـر مطعون يتهيج احيانا ، ويشدني اليه بقوة . (يسمع صوت سافو)

سافو : كأنك يا ايجريا تتكلمين عن حياتي مع زوجي قبل ان يجيء صغيري الى الدنيا .

ايجريا : (تستمر بنفس الالقاء) ربما نام الحجر ، اما نحن فلا . (تبكي بصوت متشنج . يغيب منظر البحر من على الشاشة ، ويعود

---

(1) كستاليا : هو ينبوع في جبل البرناس ، مقدس . وكانت مياهه عذبة باردة ، لها القدرة على الهام من يشربون منها بنار الشعر.

الضوء الى الغرفة . ثانيا تحاول اسكات ايجريا)

ثانيا : اسكتي .. ان الذي سمعته منك لن يكون ابدا مشروعك الاخير .. هيا صفقي لي لارقص لكنّ مقطعاً من زوربا .. صفقي .. (تسمع موسيقى زوربا ، ويتقلص الضوء الحليبي بحيث يسلط فقط على جسد ثانيا وهي تؤدي الرقصه . يستمر الضوء بالتقلص حتى يغمر المسرح ظلام .. على الشاشة يظهر ثيودراكس منفعلا ، ويتكلم بعصبية)

ثيودراكس فوق الشاشة : ان شعبي من اجل اعطاء وجه اكثر شرفا لحضارته يعمل المستحيل مع اؤلئك العقداء العاجزين في هذه المعركة الوحشية . ظلام فوق الشاشة .. موسيقى من آله كمان . وقع ارجل حافيه .. اصوات . هدير مكائن الزوارق البخاريه) .

صوت ١ : الى جزيرة اخرى ؟

صوت ٢ : والله انها لفرصة رائعة لنشاهد جزرنا السعيدة .

صوت ٣ : من جزيرة ليروس ، الى جورجيوس ، ثم هاليكارناسوس

صوت ٤ : يا لنشاط السياحه ..

صوت ٥ : اين ؟ الى الجزر البعيده .. رائع ..

(يدور هذا الحوار في الظلام .. بعد لحظات يسود صمت طويل. يعود الضوء الى الغرفة الاولى . نجد صورة محفورة لغيفاره في المكان الذي كان يعمل فيه هيباس . هرموديوس يذرع الغرفة) .

هرموديوس : ترى لم لم يشملنا التنقل الى جزيرة اخرى ؟

هيباس : ربما في المرة المقبلة .. لم اعد اتحمل هذه الغرفة .. ان ذكريات الييناس ، وهيبارخوس تتفرقع في رأسي .

(يفتح الباب ، ويدخل هيبارخوس ، ويسير بخطوات ميتة ويقف رغم عجزه وسط الغرفه . يغلق الباب ، ويسمع وقع احذية ثقيلة .)

هيباس ، وهرموديوس (معا) محال !! هيبارخوس !؟ (يحاول هيبارخوس ان يتماسك ويعطي وجهه الملىء بالكدمات للجمهور . تستمر آلة الكمان في العزف) .

هيباس : (يتوقف عندما يلاحظ ان هيبارخوس يرفض ان يقترب منه احد) يا لوجهه المشوه ؟ اين الييناس ؟

هرموديوس : (غير مصدق نفسه) حقا اين الييناس ؟

هيبارخوس : لقد كانت حياته حربا ابدية مع الاعداء . انه لم يعد في حاجة حتى الى غصني نراز يبيلوس .

هيباس ، وهرموديوس : (معا بصوت مخنوق) قتلوه !!؟

هيباس : (بصوت راعش) بل قتلهم هو الف مرة قبل ان يقتلوه. (وقفه) خافوا من عينيه الميدوز يتين (١) . فيها رأوا عبوديتهم ، والهاوية التي سيقعون فيها .

هيباس : وانت ؟

هيبارخوس : ابتسموا لي بتوجع ، وقالو ان عمري لا يساعد ، وعليّ ان اعيش في الجزر .. اما مع الييناس ، الهي ، مثلوا في البداية عملية اعدام وهمية لاجباره على الخضوع .

هرموديوس : (بلطف) انك مرهق .. اجلس .

هيبارخوس : (يحاول ان يتماسك ، اتركني . (يعود الظلام الى الغرفة . تظهر صوره الييناس على الشاشة مقتولا ، وبلقي هيبارخوس هذا الحوار بصوت راعش) . ان ابن ذاك الماركوس الخالد اهانهم . آه ، يا الييناس كم تحملت مصيرك ببسالة .. أن طبع الخشب الاصيل لاي شيء في الحياة هو اما ان ينمو بعنف او يموت (وقفه) اهانهم كما لم تهن حتى الكلاب المجربة . (بصوت حزين) عندما اوقفوه امام الجدار وامروه بالكلام .. (وقفه . بصوت راعش) الف سلام الى تلك الروح العظيمة . رفض ، وفجأة ملأت الغرفة عشرات الاطلاقات . لكنني لم ار نوافير الدم في صدره ، او في بطنه . (وقفة) ارسل اليّ نظرة طويلة .. قال له العسكري انه سيطلق عليه نارا حقيقية في المرة المقبلة . لقد جربوا معي اللعبة نفسها يوم كنت شابا في احد المعتقلات .. ظل الييناس صامتا . عيناه كانتا تبرقان مثل عيون غجر اسبانيا .. صدقوني ثمة نعوس بركانيه تعجز الدنيا عن لجمها . كنت استيقظ في عينيه . صدقوني كان يريد ان يرفض ولو قليلا . (بصوت راعش) اما في المرة الثانية ، فقد انفجرت نوافير الدم . (يقترب من مقدمة المسرح ، ويعاد الضوء برفق الى الغرفة بينما تضيع صورة الييناس من على الشاشة) . حتى عندما مات كان في وجهه ذاك السحر الشبيه بسحر الفجر ..

هيباس (بصوت مخنوق) الف وداع يا الييناس ، وليسترح راسك على صدر كل شريف .

هرموديوس : (بغضب) صفقوا نخب موته الشريف (يصفق الجمهور في الصالة بقوة) .

صوت ١ من الصالة : صفقوا مرة اخرى نخب موته الشريف

صوت ٢ من الصالة : كان اندريه مالرو على صواب عندما قال ان الاجساد المجيدة ليست الاجساد التي ترقد في القبور .

صوت ٣ ـ من الصالة : نحن لا نشفق على الييناس بل على انفسنا

صوت ٤ من الصالة : لنطالب ببناء بانتيون جديد لامثال الييناس. (يصفق الجمهور مرة اخرى وبقوة اكبر . تغلق الستاره ، وتضاء القاعة . يدخل عسكري يحمل هراوة بيده .

العسكري : الهدوء رجاء .. الهدوء .

صوت ٥ من الصالة : (يبكي) اين الييناس ايها العسكري . (يخيم صمت للحظات ويسمع صوت هيبارخوس)

هيبارخوس : وداعا ايها الجمهور الكريم .. الى بيوتكم .. لا تنسوا الموتى .

ستار

كركوك ـ العراق — جليل القيسي

(١) ميدوزا : جنية يونانية كانت لعينيها قدرة على تحجير من ينظر اليها .



جئتكم احفظ من شعر (أبوموسى) احتضار الاربعة
ومراسيم الحصار
ونشيد الكرم الموروث يلقى عند اقدام الغزاة
لم اكذّب مرة كفر احاديث الرواة
مثلكم ، لكنني الان ، انا العائد من ليل ابو موسى
ولفح الانتظار
لم اعد أقرأ في سفر اراجيز القتال
غير ما يفعله فينا الخيال

* * *

عانقوني
مزّقوا أطراف ثوبي ، علقوهن تمائم
واغزلوا اهداب عينيّ اهازيج ، ولموا خطوتي
وردا وآس
كنت بين الصحو والنوم دجى ،
كان النعاس
يتسلى فوق أجفاني حين اختطفوا ، سالوا دما
أحمر قاتم
وتمزقت أصلي فوقهم ، غمّست فيهم
شفتي ، قبّلت اضلاعهم التعبى ،
تلمست بنبضي نبضهم ، كانوا ظماء
ليتني حبة ماء
او دخان ، آه ما أروع ان يقضي النبيون
واقسى ان يموتوا غرباء

* * *

كل شيء هادىء في القصر ، والشيخ على تسريحة
الملك يغنّي هامسا
اغنية الليل الاخيرة
ودمي لم يحملوا سحنته ، شاراتهم حمر ،
وأسنانهمو بيض ، تعرّت قطع اللحم
بأيديهم ، ترى من يطبخ اللحم
ونيران الجزيرة
لم تزل مطفأة ، من صنع الكعك الذي مسّح
عن شيخ الجزيرة

جوعـة الصحـراء ،
يا بائعة اللحم على ناحية الشاطىء
أكداس من اللحم القديد البضّ ،
يا صانعـة الكعك بأفران السراديب الفقيرة
أضلع تشوى بلا سمن وآلاف الاصابع
غيرها تقلى ، هبيها كعك هذا العيد
او فرحة هذا المهرجان
عشت يا صاحب هذا الصولجان
« ـ كلهم ماتوا ؟
ـ اجـل .
ـ من اطلق النار عليهم ؟
ـ خدم الجيران
ـ صه . انت . فلا يحسن
ان يلقى ضيوف الشيخ هذا الشتم »
يا ناس اقبلوني عندكم ضيفا
ولكن اعزل الكف حسير

* * *

امس غادرت الجزيرة
ليلة العيد ، مما أبقيت يا عيد وما تحمل
للمحزون من هم العشيرة
من ترى غنى لكافور ومن نادم بعدي ؟
ليتما الجيران ما خافوا وليت السائس
الملعون لم يطفيء بعينيّ الحظيرة
ـ من ترى غسّلهم . كفنهم ،
صلى عليهم ، نقط الماء باجفانهمو
اسدل شباك التراب ؟
ـ رفضوا ، ثم تلاشوا ،
كان في كل يد منهم خضاب
جئتكم احمل منهم قطرة ، هذي يدي موشومة
بالجرح . بالضوء الذي أشعـل
في كل يد فانوس حنّاء مثيره
علقوه اينما شئتم ففي ارض الجزيـرة
يشترى زيت القناديل بحناء العيون

العراق ـ بصرة

محمد راضي جعفر



رواية السقوط السياسي والإحباط

بقلم محمد الجزائري

ويهطل الكابوس . الخوف من الخوف ذاته . الخوف من السقطة .. هذه المعاناة التي لونت اعماق جيل كامل من الشباب ، ليس الشباب حسب ، بل والرجال الرجال ، الخوف من الموت في الحياة ، هذا التعري الكامن الذي بزغ فجأة « كشمس وكصيحة »، اعارنا عارنا ، وأعارنا الاقنعة لكي نواجه ، ونخاف المواجهة في ذات الوقت .

هذا الفائض الزاخر بالالم ، بالحزن ، بالحشرجات .. كان فائض فكر لم يتكامل نضجه في المراس ، وفي التجربة . بل كان امام الموت شيئا اخر ، اما البطولة الخارقة حد التجاوز والانجاز، واما السقوط المتفاوت الدرجات حد التخلي ، أو التشبث ببقايا البقايا ولكن بيأس متجذر ..

« ان نكون أو لا نكون » امام حد المقصلة ، امام العسف والتعذيب واجهاض كل آدمية الانسان او انسانية الكائن ... ذلك هو السؤال الذي واجه الشباب من ادباء العراق ـ بخاصة ـ بعد نكسة ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ .

كان الزمن الخائب هو المدار . وكانت السقطة هي المحور.وكان « كريم الناصري » هو المبضع الذي يشرح جسد هذا الجيل ،عبر معاناته .. وكانت « الوشم » رغم صغر حجمها (٩٢ صفحة بالقطع المتوسط) قصة ـ طويلة ، أو رواية قصيرة « ـ كما اصطلح ـ شاهدا وادانة لنموذج المثقف البورجوازي الصغير (١) الذي انخرط ـ ولم يحمل الايمان الصادق ـ في صفوف الحركة الوطنية فانتسب الى الحزب ـ ربما مع الموجة وبحكم « المودة » ـ ثم ازاء العسف ـ اول تجربة عسف ـ سقط ،

(وأخذت اخطط تارة ، واكتب تارة اخرى ، وكسرت رقابا جديدة وامعنت في كسر رقاب اخرى . ثم القيت بالورقة والقلم وزفرت بقوة) (ص ٩٠) .

وامام السقطةوقف عبدالرحمن مجيد الربيعي ليدين هذا السقوط السياسي ، وذلك بتعريته حد الشتائم ، حد اللعنة ، حد الخواء :

(في السياسة اردت ذلك ولكن تساقطهم الذليل امامي جعلني أبصق كبرياء ، واحتقر لحظاتي التي عشتها معهم باندفاع اصيل. جسدي ممدد الان في هذا المعتقل المحتشد مع هؤلاء الرجال الذين لا يتجانسون مطلقا في ثرثرتهم وشجاراتهم اليومية التافهة ، ولست ادري كيف انضووا تحت يافطة سياسية واحدة !) (ص ١٦ـ١٧)

ربما يضع الربيعي مسألة « الكم » ـ ومنها الناصري كنموذج ـ مقابل « النوع » في العمل السياسي (وهذا خطأ) اذ ان الكم يحتوي على العناصر التي تسقط منذ الهزة الاولى ـ كالناصري مثلا ـ وهذا لا يعني قطعا ، ان الحركات السياسية مليئة بهذه النماذج المتخاذلة بل العكس هو الصحيح .. ولكن مثل هذه النماذج غير المتكاملة النضج والتجربة والتربية الثورية سببت الكثير من الهموم للحركات السياسية في العراق . وقد حمل الربيعي ثقل عبارة المسيح وقذفها بوجه جيله المعاصر : « من منكم بلا خطيئة ..»ولكن اية حجارة رماها الربيعي في الماء المتخثر . في الدم المتخثر، في الحزن المتخثر ؟ وهذا هو السؤال(ايضا) !

ولكي لا يكون لثمالة الحزن والذل والتعري ، وتعرية الواقع العسفي والانهيار السياسي ،عفويا ، معناه الايجابي .. فعل الربيعي تلك الفعلة ، ان انجز « الوشم » . وعنوان الرواية مستل من مقطع ورد في صفحة ٣٦ . عبر محاولة الربيعي الخلاص في الجنس :

(وعلى عنقها قافلة من الوشم .. كاشفة عن فخذين مطرزين بالوشم ايضا هما سلاح الاغراء لديها ..) (ص ٣٦) .

ازاء هذا « الوشم » العهر ، والعار الملتصق بالعهر ، احس الربيعي بالغثيان . فهل يعني « الوشم » كعنوان ، حالة الغثيان التي اتته ـ اي البطل ومن ثم المؤلف ـ من عهر وعري ايامه المذلة، كالبغي التي حاول ان يضاجع ؟ هذه الايام التي استبيح فيها واستلب ؟.

أظن : نعم ! وهنا يكمن عنصر الايجاب في رفض السلب بالشخصية وبالاحداث وبالواقع وبالتصور ..

اذن « فالوشم ليست تجربة ذاتية ، بل وتجربة العديد من الذين حاولوا تغطية عريهم بالنقوش ، بالوشم ، او بالانزواء والصمت، أو بالخوف من مواجهة الشمس ، أو بمحاولة العودة الى النبع ،

(١) نجد الكثير من التبريرات للسقطة في « الوشم » منها ماجاء في ص ٢٣ : « اعتقد ان اندفاعنا بدأ من هنا ، من وعينا الطبقي للمسالة . ان جهد والدي كان لا يساوي ربع الدينار في اليوم ، يحرث الارض ويشق الترع ، ويحرس في الليل ، ويبرد ويجوع ويمرض .. » الخ وهذا الجذر ، يتطلب موقفا اكثر وعيا من الاشياء واكثر صلابة . لكن الروح البورجوازية الصغيرة جعلت الموظف السابق كريم الناصري ينشق عن طبقته ، كابن لكادح فيما مضى ، فيحمل ذهنية وسلوك البني بورجوا المثقفة وهذا ينسحب على مجمل مواقفه السياسية من بعد .

ولكن ظل ذلك الذي كان في الداخل « قويا » ، منهارا وخائـرا ومنخوراً . من هنا يسير هؤلاء « المفرغون » أشباه : كريم الناصري، حسون السلمان (الذي صار الحاج حسون ..) ، حامد الشعلان، محسن خليل .. الخ . المفرغون بسبب العسف وعبر ادواته ، مـن ذلك الذي كانوا يمتلكون (الايمان ، الانتماء ، التنظيم ، الفكر .. والاخلاقية ايضا ..) ، وهم يحاولون ان يجدوا بعض وجوههم في « الوشم » . اذ كانت هذه الرواية القصيرة غرفة مرايا تعكس الذاتي بالذي يمكـن ان يكوّن (او يشكل) الظاهرة ، والذي تكوّن مـع الانتكاسة ، ومع ردود الفعل ، ومع حد السكين ، ظاهرة التخلي رغبة او خوفا او عسفا ، اي برغبة ذاتية خوفا من العسف ، او بفعل العسف نفسه ، لانه قطع العديد من اصحاب الانتماء عن انتماءاتهم ، ــ ولو تنظيميا على الاقل ــ ونسف ما في دواخلهم ..

هؤلاء الذين يشكلون الظاهرة يتحركون بيننا . كلنا عانينـا سلبيات العسف . سلبيات الظاهرة التي هي الماضي يتحرك ويمشي على اقدام الزمن المنهار في الزمن الحاضر ، وان كان هذا المشي على ارصفة الحياة احيانا ، وعلى ضفاف الانتهازية احيانا اخرى ، او في محاولـة تأنيب الضمير او التطهر ، او التشبث مجددا بالجذور .. هذا الواقع هو الذي يعيشه اكثر من كريم ناصري ، حتى الآن ..

وهذا الماضي الداخل في الحاضر لا زال يلاحق الكثيرين ، لا زال بشهر قميص السقوط السياسي يعذب هذا ، ويؤنب ذاك ، وتتدخل في حياة وتطلعات وطموحات اناس اشتغلوا بالسياسة وعاشوا التجربة المريـرة .

اذن ، فالوشم بدء ، ادانة لكل ادوات وجهات العسف التـي تقطع الانسان عن انتمائه وتسقطه في الذل والخيبة . وعبر هـذا المنظور يكمن شرف طرحها في هذا الظرف ، اذ تشكل الرواية خلاصة معاناة الربيعي عبر مجاميعه القصصية (٢) معاناته في الجنس كتعويض عن السياسة : (ان اهم ما يشغلني الان هو : هل بالامكان ان تكون المرأة تعويضا كاملا عن الخيبة السياسية ؟) (الوشم ص ١٦) ..

ثم في الهروب من (المكان) كتعويض اخر :

(قلما تأزمت الامور وتعقدت نهرب منها بحثا عن بدايات جديدة ، هربت من الناصرية الى بغداد وساهرب من بغداد الى الكويت ، وربما من هنـاك الى ابي ظبي او انقرة ، ساكون مطاردا على الدوام) (الوشم ص ٨٦)

وفي هذه النرجسية التي تتجسد لدى كريم الناصري الذي يبحث عن التعويض في كل جزئيات حياته وحياة المحيطين به : (ــ اما انا فقد رأيتك مرارا وعرفتك .. كريم الناصري ! اليس كذلك ؟ ما له مـن اسم كبير رأيته في الصحف والمجلات عشرات المرات .

وشعرت بالزهو من هذا المديح السافل ..) (الوشم ص ١٤)

هذا الهدم الكبير ، هذه الهوة التي لا زالت تهطل بثقلها عـلى العلاقات السياسية والاجتماعية والادبية بشكل حاد في العراق ، لا بد من الذي يصورها ، ولا بد من التعبير عنها .

انها وجه القضية في مرآنا « الوشم » ، تجسدت في قصص اخرى ومتاهات اخرى ، ومعاناة هذا الجيل الذي نما وعيه بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ، والذي اجهضت احلامه وتطلعاته بفعل تلك الصراعات التي عاشتها القوى السياسية في العراق حد التصفيات الجسدية او الاذلال .. نتائج هذا الماضي الذي يسحق بقوة وعنف كرامات النـاس وحبهم وطموحهم ، ويسحق بشكل مأساوي وسادي كل محاولاتهم العودة الى النبع ، والذي يشكل الكابوس في كتابات كثير من الشباب ، وجد انعطافاته في « الوشم » :

(تناهي الى أسماعنا صوت محرك سيارة توقفت عند باب المعتقل، وتجمع المعتقلون حول الشبابيك ليتطلعوا اليها ، فقد كان الذعـر يعسكر في القلوب منذ ان بدأت التحقيقات ، وكنا لا نعرف من الذي سيكون له الدور في المرة القادمة ..) (الوشم ص ٧٢)

و ...

(ــ انهم يقتلونهم
ــ يدفنونهم احياء
ــ ينقلون الى الصحراء) (الوشم ص ٦٦)

نعم .. ماذا اعطت هذه الرواية ــ القصيرة ، غير الادانـة للسقوط السياسي ، عبـر تبضيع هذا السقوط ومناخاته ونمـاذجه ونتائجه واجوائه اللاحقة الهروبية ؟

انها اعطت الصدق . فقد كان الربيعي صادقا في التعبير عن هذه التجربة ، وهو لا يكرس للسقوط ــ لاننا لا نحترم كريم الناصري ولا نتعاطف معه في النهاية ، بل نتعاطف مع رياض قاسم ، رغم ان المؤلف لم يمنح هذه الشخصية الانارة الكافية ..

صحيح ان عبد الرحمن الربيعي حافظ على صدق الوقائع ــ الى حد كبير ــ لكنه اسقط نموذجه (كريم الناصري) بالانا المضخمة ، والنرجسية حد السوداوية والهرب . اما النماذج الاخرى فقد شحبت وكادت ان تختنق في دائرة كريم الناصري : (علوان الحلاق ، مجيـد عمران ، حسون السلمان ، جابر الموصلي ، محمود ، رياض قاسم ، حامد الشعلان ، محسن خليل ، الشيخ ، مريم عبدالله ، أسيل عمران يسرى توفيق ، وشهرزاد الراقصة ، الى جانب شخصيات سرعان ما تظهر وتنطفيء في نفس الصفحة ان لم ابالغ : في نفس السطـور كشخصية عامر صبري مثلا في ص ٦٣ ..)

واذا كان الواقع او المجتمع وخاصة مجتمع السجن ، قد غص بعناصر فقدت كل اركان انتماءاتها .. وفقدت ، من ثم ، كل شيء .. وهي اكثر حدبة وانهياراً وتعرضا للعسف من نموذج « كريم الناصري » وان كانت حياة السجن شاقة حد العراك لاتفه الاسباب ــ احيانا ــ وحد القذف والشتائم والتخلي عن كل السياسة والسياسيين ، والقوى والنظريات من قبل العناصر المنهارة .. لكن هذا لا يعطينا صورة صادقة لشريحة تمثلها صيغة « كريم الناصري » ، صيغة لما تزل تتنفس ولكن من خاصرتها ، وتحاول خلق تواطؤها الخاص مع الظرف الجديد (ص٦٢، ٧٣، ٨٧) لكن كريم الناصري ليس « رجل الاستثناءات » ــ هنا ــ ، انه يذهب ويجيء وسط واقع عار ، انه ليس « غريبا » على الواقع ــ شكليا ــ لان الواقع مليء بأمثاله ، عبر ذلك المد الخشن والجارح الذي تدفق فيه الدم وغاض الجباء . عبر ذلك الصراع الحاد ، الدموي بين اليمين واليسار .. انه وحيد ، هذا صحيح ، ومستلب ، ومغترب ايضا ، لانه لا يرى ــ الان ــ كثافة الشمس وعذوبتها ، كما كان يراها وهو وسط زحمة النضال اليومي والعمل السياسي ، لا يحس الاشياء نقية لانه خسر النقاء الثوري الذي كان في سبيله الى الوصول اليه ــ عبر التنظيم والتجربة والمراس ــ .. انه لا يرى وجوه اصدقائه كما هي ، لانها تغيرت عبر منظوره الجديد المتخذل ، او انه تغير في الواقع:

(تنفس كريم الناصري هواء الشارع بعد اختناق عريض . سبعة شهور جائزة طوقته بدفائقها ورعبها، وهرست منه الدم والعظم والاعصاب.

(٢) صدرت للربيعي عبد الرحمن مجيد : « السيف والسفينـة » (قصص ــ بغداد ١٩٦٦) . « الظل في الرأس » (قصص ــ بيروت ١٩٦٨) ، « وجوه من رحلة التعب » (قصص ــ بغداد ١٩٦٩) و « المواسم الاخرى » (قصص ــ بيروت ١٩٧٠) وله ايضا قصة ــ طويلة : « عيون في الحلم » نشرت في مجلة الاقلام العراقية العدد ٩ / ١٩٧٢ تشكل القسم الاول من ثلاثية ــ تأتي الوشم قسمها الثاني ــ وقد انجز الرواية الثالثة ــ او القسم الثالث من هذه الثلاثية ــ وهو معد للطبع .

خرج كريم الناصري سالما ، طويلا ومبتسما . يتفقد الاصدقاء ، ويرد التحية على الاخرين ويستقبل تهنئتهم بمناسبة اطلاق السراح .. ولكن في داخله كان هناك شيء قد نسف ، وهذا الاطار الاعتيادي الوقور ما هو الا قناع لاخفاء البقايا وتغطية التدمير الذي لا يرمم . وعندما يستعرض اشياء هذه المدينة ، اناسها ، ابنيتها ، ازقتها ، مقاهيها، لا يجد تلك الحرارة الاولى التي كانت تشده اليها ، فتلفحه حمى الاغتراب ويدعوه صوت من الاعماق لان يحمل رفاقه ويقلع لعل راسه اللاغب تحتضنه وسادة امان ..

وعندما وضع جسده في القطار الصاعد الى بغداد قال له حسون السلمان :

ـ اتمنى ان تصحو يا كريم وان تعود الينا باقرب وقت .

ـ ولماذا اعود : كيف نطيق الظهار وجوهنا الصفيقة للناس)

(الوشم ص ٧) كريم الناصري ـ اذن ـ يقف وحيدا ومتخاذلا امام الحقيقة التي طرحها « هنري باربوس » :

« انني وحيد ، واريد ما ليس عندي،وما لم يعد عندي» (باربوس رواية « الجحيم » منشورات دار الاداب) حبه لاسيل عمران ، ولمريم عبدالله ، من ثم ليسرى توفيق . هذا الحب الذي احبط في كل الاحوال . يحتاج ـ به ـ كريم الناصري الى عالم جديد ، جديد .. فلقد خسر في ماضيه الروعة والاندهاش ، ويعاوده الحنين الى البديل ولكن هل « بهذه الحاجة » ـ اي الجنس والبديل ـ يعيش كريم الناصري « ومنها يموت » ؟ .. وهل كريم الناصري هو وجه عملة المعاناة في الواقع السياسي وبسببه ، ام ان هناك اكثر من نموذج في القصة العراقية الطويلة ، او الرواية القصيرة المعاصرة ؟! في « كانت السماء زرقاء » يمنحنا الروائي الشاب اسماعيل فهد اسماعيل نموذج الانسان العبثي الرافض الذي تحاصره قوى العسف فيهرب .. ومن قبله كان شاكر جابر في روايتيه « الايام المضيئة » و« الهارب » ، قد اعطانا ملامح متشابهة ، واخر ما اطل علينا به خضير عبد الامير في روايته « ليس ثمة امل لكلكامش » وهي وجه اخر للنموذج الباحث عن البديل والمحاول تجاوز حالة اليأس والاحباط .

ولكن عند عبد الرحمن الربيعي يشكل البطل كريم الناصري شرعية معاناة للسقوط السياسي ، بشكل واضح ، غير مرموز ، ولا مضبب. وهذا يعني ليس التكريس للسقوط بل ادانته .. اذ ان الروائي اسقط الناصري في كونه لم يتبنه ، بل ادانه . وقد استفاد الربيعي من تجارب روائية عالمية ـ منها على سبيل المثال « الدون الهادىء » لميخائيل شولوخوف ـ اذ ان بطل شولوخوف « كريكوري ميخايلوف » نموذج معاد للثورة ، لكنه اسقطه ، اذ بقي كذلك في حين نجحت الثورة .

ان اسقاط البطل في النهاية السلبية ليعني الانتصار على سلبيته من قبل الروائي والمتلقي ، يعني حرمانه من حق التمتع بامتيازاته الالتزامية وبالحصانة الثورية ، وهذه المسألة تحتاج الى اضاءة في نقدنا المعاصر ، بسبب سوء الفهم الذي تجابه به مثل هذه الاعمال والتي يفسر ـ ضيقو الافق ـ نشرها بانها موقف ضد هذه الجهة السياسية او تلك .

و « الوشم » ـ بهذا الاعتبار ـ تشكل محنة الفنان ازاء انتمائه السابق ، فهو يبحث ـ كما قلنا ـ عن انتماء بديل او في العودة الى التفاؤل الاكثر شمولية :

(ـ ان للعلاقات الانسانية الطيبة انتماءها الاكبر

ـ اذن لماذا اخذت الامور ذلك المجرى ؟ .

ـ نحن الان جميعا تحت وطأة ثقل واحد ، والواجب يدعونا لان نتطهر من احقادنا الدفينة حتى لا نظل صيدا سهلا بيد الرجعية الى الابد !) (الوشم ص ٦٢) و ...

(اجاب جابر :

ـ سابقى هنا . ان حزننا يعيد تجمعه من جديد ولن اتخلى عنه ابدا .

ـ كل الذي اتمناه يا جابر ان تعودوا ثانية وربما اعود بعودتكم فانتم التفاؤل الذي اضعناه) (ص ٨٧)

اذن .. فهذا البحث ، وهذا الحنين ، يتجسدان عبر الصراع مع الذات ، وتثوير « التجربة » في « الذاكرة » و « التداعي » ، وبين الزمن الماضي والحاضر والمستقبل يظل « الوشم » ـ كرمز للسقوط ـ لصيقا بالناصري ، اذ انه الماضي الذي لا يمكن ان يشطب عليه ، الماضي الذي يدين الانحدار في داخل البطل .

ففي « الوشم » هذه الحدود المغلقة لعاطفة هشمها الزمن والهبها في ذات الوقت ، ولانتماء عمقه الزمن واضاعه العسف في ذات الوقت، ولحيوات لم تكتمل ملامحها باستفاضة ، ولطموحات احبطت ، وبعضها لم تسقط في الاحباط التام . وعبر ديالوج وتركيب صوتي وزمني متمازج ، يخوض الربيعي تجربة التخلص من « الشكلية » لينساب داخل تجربة الوجود ، بهذا الالتصاق الحار بالاشياء ، الاخريات والجسد العبث في الحياة ، المحنة ، الانتماء المقطوع ، الخيبة ، الحب القلق ، والحب المحرم ، التردد ، ثم الهروب . والخلاص في الهروب .

وعبر ذلك تبقى اهتزازات البطل عنيفة ومتوترة رغم عوامل الكبت وجودية الانغمار بالاشياء حد الاستلاب والغربة !

★ ★ ★

وعبر التداعيات ، وعبر الازمنة المتداخلة ، وعبر اللهاث نحو الخلاص ، يختنق كريم الناصري ، ويسعى لتحقيق ذاته ، ولكن عبر كل تراكمات ماضيه (الابيض ، الاسود) عبر تضاد اللونين ، وعبر كل الاشياء المتناثرة امامه بشحوب ، انه الموت يعود ليتحرك في حياة لا تزال تحمل سكينها وتهدد الاحياء .

« ويبدو ـ يقول جان ساروكي ـ هنا ان اقامة تطابق دقيق بين رواية وحياة ما ، اقل فائدة من رسم تخطيط تكوّن ادبي » (٣)

لذا فاننا ـ تجاوزا على مفردات الحياة اليومية للمؤلف ، واستفادة منها في ذات الوقت ـ سنكوّن تخطيطنا الادبي عن الرواية، ليس بمعزل عن شروط تفتحها وانتعاشها ، بل وصيرورتها ،حسب، بل ومع ـ وبالتفاعل مع ـ هذه الشروط (المادية ـ الموضوعية) التي احاطت « بالزمان » و « المكان » و « بالبطل » والشخصيات الاخرى.. ولنبدأ بالنساء :

فنساء « الوشم » : « مريم عبدالله » و « اسيل عمران » و « يسرى توفيق » والراقصة « شهرزاد » هن ـ ما عدا « يسرى » التي تشكل النقاء والعذرية والرمز للتوحد مع التطلع المشروع والبديل الاروع ـ يعشن احساسهن بالغربة والاستلاب (داخل البيت ، العمل، المجتمع ، العلاقات ..) ، فنساء « الوشم » يمكن « تحقيق هويتهن » ويمكن العكس تماما . وربما كان من العسف ان نقول ان « مريم » هي فلانة الحاضرة بوعيها وكثافتها ، في حياتنا اليومية ، وان «اسيل» هي المرأة الفلانية ذات الاسم كذا والعنوان كذا ـ على الطبيعة ـ ، وان « يسرى » هي الاخرى ذات حضور معاشي واجتماعي ويومي محدد ..

لماذا ؟ لان كريم الناصري ـ ذاته ـ لم تتوفر فيه هذه التكونات البيئية بشكل مقنن ـ موضوعيا ـ بل قد يكون هو المؤلف مضافا اليه صفات المثقف البورجوازي الصغير ، النرجسي حد التضخم(شخصانيا اما روائيا) ، فكريم الناصري ـ كذلك الشخصيات الاخرى ـ يعيش ـ او يعيشون ـ حالة الانطفاء ، ولا يتحركون بعمق روائي مطلوب يكثف

---

(٣) جان ساروكي في مقدمة رواية « الموت السعيد » لالبيركامو بعنوان « تكوّن الموت السعيد » ـ الموت السعيد ـ منشورات دار الاداب ـ بيروت ـ ترجمة عايده مطرجي ادريس .

ابعادهم وتحركاتهم كما يجب . ففي « الوشم » لم اجد الانارة ، بل وجدت الانطفاء ، في النماذج .. وهذه الحالة تشكل التصوير الصادق لبعض جزئيات الواقع ، عانى منها العراق ، وهي « اضاءة » — في ذات الوقت — لهذه النكسة التي مر بها الانسان والثورة في مقطع زمني معين ، وهي « اضاءة » ايضا لذلك السقوط والاحباط الحادين ..

ان اول تنويه يمكن تثبيته ، هنا ، هو ان اهتمام المؤلف انصب على « التصورات » اكثر مما انصب على « الوقائع » ، بمعنى انه وضع صياغته التصورية لشخصياته وادانهم ، او اوجدهم معه ، متواطئين بالحب او بالرفض ، لا لانهم كانوا كذلك — فعلا — ومن جميع الوجوه ، بل لانه اضاف تصوره الخاص عنهم الى جانب ما كانوا ، او الى جانب بعض ما كانوا — على وجه الدقة — .. وهذا « الفصل » الروائي : التصور ... ، سمة ايجابية في عملية الخلق الفني (بخصوص النماذج للوصول الى حالة الاحباط التي عاشتها هذه النماذج ..) المستلة من الواقع والمضاف اليها تصور الفنان نفسه .

ان حيوات « الوشم » متشابكة الاذرع . ولكن باصابع مقطوعة تنزف دما . بمعنى انهم مزروعون على ارض واحدة ، في بستان واحد، لكنهم مستلبون .. يعيش احدهم في مقابل الاخر ، ولكن بانكفاء ذاتي، وكأنهم سنابل تدور احداها وجهها عن الاخرى ، رغم انها في حقل واحد ، حقل اصيب — توا — بآفة ، فلم تعد الثمار فيه ، ثمارا !

لكن « الوشم » — العار — هنا — والاحباط والسقوط — الذي يلون اعماق هؤلاء — باستثناء رياض قاسم ويسرى ، التطلع والامل والعذرية — كان ادانة وكان قصوراً — فنيا — عن الادانة . بمعنى ان تركيب الرواية يتطلب خلقا فنيا اكثر تكاملا واضاءة للشخصيات ، عبر مسار يرفع قبسه الايجابي منذ السطور الاولى وحتى الخاتمة ، كمقابل لكريم الناصري كشخص محبط .

ولا يكفي ان يتم ذلك عبر تعابير معلقة كقدح في الهواء ، اذ ان نموذج كريم الناصري ليس النموذج الامثل ، ولا الاوحد .. في تلك المرحلة ، .. فهناك — على الضد تماما — الابطال الذين دافعوا عن انتمائهم وعقيدتهم حد الشهادة .

من ثم .. فاذا اردنا ان نقسم « الوشم » كرواية ازمنة ، فهي تخضع لتضادات متوالية هي :

اولاً : زمن الحضور الآني : بعد الخروج من السجن (مكتوبة بالحرف الابيض) .

ثانيا : زمن التوغل في الماضي : التداعيات والاحباط والجو الكابوسي الارهابي (مكتوبة بالاسود وداخل اقواس)

ثالثا : زمن التوغل في المستقبل : التطلع ومحاولة الخلاص في الهرب (اسود وابيض)

رابعا : زمن التفاصيل اليومية : الحب ، العمل ، الجنس ، المعاناة .. (الابيض) .

وهذه الرباعية الزمنية تتداخل ضمن بنية العمل الفني في شكل، غير مفرط في فنيته ، وغير مفتعل ، وعبر مضمون يدخل في تركيب السؤال التالي :

— هل السياسة تخلق الفرح ،ام الجنس ، ام العمل ، ام الهرب؟. هذا اولا . او — هل الانتماء هو الاساس في الحياة ، اي الحياة هي الانتماء .. بمعنى ان الناصري وغيره ضاعوا حين فقدوا انتماءاتهم ؟!

واذا كانت الحواريات تؤكد هذا الضياع ، فان ادانة « اخطاء » الانتماء جاءت تبريراً مفتعلا للسقوط السياسي : (الاعتراف ، والبراءة ..) اي ان التبرير لم يات صادقا لموضوعة « الايمان بالتنظيم الثوري . اي بالحزب السياسي الطليعي) . وهذا يقودنا الى استنتاج ان كريم الناصري لم يكن اصيلا في انتمائه ، بمعنى انه كان منتميا ليس بدافع « طبقي » ولا قناعة ايديولوجية ، ولا ايمان صادق ..

— كما اسلفنا القول —

فاذا كانت « المعاناة هي حياة .. » واذا كانت « السعادة هي صبر طويل » ، فان السعادة الحقيقية ، تتحقق — بالنسبة للمنتمين الى جبهة النضال الثوري — في النضال . اما التعاسة فهي في الخنوع ..

من هنا ، فان « الانهزام » او الرضوخ المصفى ، او « الخنوع » هو مرادف « التعاسة » في « الوشم » . من هنا فان عملية البحث عن البديل تاتي جزءا — حارا وحيويا ايضا — من موضوعات الواقع والمجتمع والحياة اليومية . وهي — مبررة — ان توفرت النوايا الحسنة لدى كريم الناصري والشخوص الاخرى ، الذين يتحسسون سقوطهم السياسي في كل خطوة وفي كل لحظة .

اذن فهل كان « زمن »الناصري ، « ضياعا » في (المكان) الساكن: السجن . العمل . الوطن ؟ امانه توحد في ضياع جيل كامل خسر بعض طموحاته ؟

« واذا كان الزمن غالبا تصب فيه الاحداث في الرواية «البلزاكية» والرواية « الفلوبيرية » فانه نسبي في الرواية الحديثة ، عند جويس وكافكا وفوكنر وغيرهم ، اما في الرواية الجديدة فالامر يختلف تماما ، وحين يحاول الان — روب — جرييه ، ان يقول في رواياته ان لكل انسان زمنه الخاص ، وانه لم يعد هناك ، وجود لتلك العلاقة الكاذبة بيننا وبين العالم (علاقة الامتلاك والسيطرة في القرن التاسع عشر ، وعلاقة العبث في القرن العشرين) وان البطل الحقيقي في الرواية الجديدة هو « المكان » .. » (٤) فان (الوشم) تكتسب المكانية والزمانية وتدخل في تجربة العبث في ذات الوقت. اي انها استفادت من تجارب الرواية الواقعية ، والحديثة ، والجديدة ..وقد حقق الربيعي لبطلة تلك العلاقة الواضحة بزمنه الخاص ، وتلك العلاقة الواضحة بيننا وبين العالم الذي يحيط بنا .. فاذاً كان « كريم الناصري » قد قام باعمال — في زمن ماض — لم يؤمن بها كلصق المناشير — مثلا — فهو حتى هنا ،قد تخلى عن هذه الاشياء — الذكرى في زمنه الجديد — بمعنى ان « التخلي » سياسيا و (الامتداد)زمنيا، متداخلان في (الوشم) . اي ان الرواية واقعية تركيبية (اقول تركيبية لانها مركبة من واقعية وواقعية حديثة ، وواقعية نقدية .. في ازمنة وتداعيات متداخلة) وقد جاءت لتعبر عن حس الفنان بضرورة العودة الى الواقع منهجا ومناخ عمل ، والى التصور ، كاضافة فنية تغني الشكل ، فبعد ان طلق الربيعي « التجريبية » في العمل القصصي لا بد ان تستهويه لعبة « الشكل » لا (الشكلية) .. من هنا (فالوشم) رواية واقعية متشكلة ،او تشكلت في الواقع عبر بنية تركيبية ،فهي ذات نفس رافض — رغم عتمة الاجواء — فالرفض هنا نوع من التطهر ، من الخروج عن السلب والانهزام بعد « التخلي » ومحاولة للعودة الى (الامتداد) او هي الامتداد ، ولكن بحشو مغضوب وبفيض من السخط والمحبة اديا الى الضياع ومحاولة الهرب (٥) .

وبطل « الوشم » كما في سيزيف ، يحمل الصخرة ، كمن يحمل هموم عاره والدنيا كلها والعصر ، فيظل مشنوقا في مفترق الطرق، وهو ينظر بعينين لاهثتين الى المستقبل (زمنيا) ، والى خارج الحدود (مكانيا) ، لكنه بعد ان فقد حاسة الابصار « المنظم » المنتمي ..

---

(٤) نحو رواية جديدة : الن روب جرييه ، ترجمة مصطفى ابراهيم ماهر — دار المعارف بمصر .

(٥) في بحث سابق تناولت « الامتداد » و (التخلي) في الشعر العراقي بين عام ١٩٦٠ — ١٩٧٠ تطبيقا لجوانب هذا الاحباط السياسي في الشعر . (مجلة الكلمة — العدد الثالث الخاص بالشعر العراقي الحديث) .

ونسف الشيء الذي في داخله ، احس بانه منخور ، وبان من الصفاقة ان يواجه العالم بعريه وعاره ، من هنا فهو يبحث عن الخلاص في الهرب ، اي في التوغل الى مكانية وزمانية اخريين . ولكن اين يتجه الناصري ؟ اذا هرب من الناصرية الى بغداد ـ او العكس ـ فهو سيصطدم بالمكان ، اذ ان الخارطة لا تسقط من حسابها جزءا من الوطن بسهولة ، ولا يمكن للقصة ـ الرواية ، الا ان تطرح هذه الجدران والمعوقات الجديدة التي تواجه زمكانية البطل وجواز السفر ، والامكانيات الاخرى ـ مثلا ـ) .

اذن فالخلاص قد يكون الانتحار بالنسبة للمندحر سياسيا ، والذي يستشعر غربته معمقة في كل لحظة ، والذي يجد نفسه محاصرا حتى في السفر .

ولكن هل يجوز ان يقدم انسان العراق على الانتحار بسبب الاحباط السياسي ؟ كما فعل كامو نفسه ، ففي موته حقق خلاصه الوجودي ـ العبثي ؟ .

عند كامو يجوز تحقق هذا الفعل ، لكن عند الربيعي او اي عراقي اخر ، لا يجوز ، بسبب عوامل عدة ، نفسية واجتماعية تتعلق بتركيب وبنية الفرد العراقي ، من ثم المجتمع العراقي وطبيعة تعامله مع الياس والقنوط ، والاحباطات ..

من هنا يظل البطل يعيش تمزقه في الزمن الحالي ، بسبب الزمن الماضي ويحمل ثقل ذلك العبء الى الزمن الاتي ، ايضا .

« ان الفكر وقد تكيف بالحياة التي يعكس كل احداثها ـ يقول الان روب جرييه ـ يكف عن تحصيل عناصر الحياة وجمعها في كل واحد . اننا لا نرى الا الحدث في الحدث ونرفض ان نرى فيه قصة حياة محكوم عليه بالفناء .. ان فكرنا يرفض ان يكون فكر حياتنا .. اننا ننظر الى الاشياء وهي تمر امامنا لننسى انها تنظر الينا ونحن نموت » (٦) .

بهذا الاحساس يحاول كريم الناصري ان نكون ، فاذا كانت محاولة جعل العالم « يشابهنا » قد فهمها البعض بشكل سيىء ، فان « الوشم » تطرح النقيض ، تطرح انا والعالم نلتحم عبر الاحداث والانتكاسات والفكر .. واذا اسقطت القوى العسفية ، ركنا من هذه الاركان ، فان الذي في داخل الانسان قد ينفلت ، وهو يفقد خاصة من خاصيات وجوده كمنتم ، اذن تتلاشى بقية الخواص ، لا كانسان بل كمنتم ..

ان عبدالرحمن الربيعي حاول ان يخلق بعض الترجيعات الغنائية التي تمنح شكل « الوشم » مضمونا عبر اللغة ، التداعي ، الوصف المكثف ، الحوار ، وعبر « الكولاج » بالكلمات ، اي الملصقات : قصيدة الشعر الشعبي . كاغنية حزينة (ص ٢٧) ورسالة الحاج حسون السلمان (ص ٢٤ ، ٢٥ ، وص ٣٤) والايات القرآنية لحامد الشعلان (ص ٧٠ ، ٧٣ ..) ليعطي بذلك الدلالات الفنية لاثراء الجو العام للرواية ، وتاتي هذه اللعبة ، مع تداخل الازمنة وتشابك الاصوات والامكنة ، لتعمق استعداده الذاتي ، كفنان ، لمراقبة العالم والاستفادة من كل التفاصيل لاغناء موضوعه ولكن هل خلق عبدالرحمن الربيعي « نواة نظام » بطالب برفض الوشم ، رفض العار ، والانتماء في ذات الوقت ، كصخرة » فؤاد التكرلي (وهي مسرحية نشرت بمجلة مواقف بهذا العنوان) والتي رفض من خلالها « السياسية » والاحزاب والتنظيمات ، بالاستنتاج ، وبالتبعية ؟!

عند هذا الحد ندرك ان الربيعي حاول ان يفعل ذلك ، ولكن داخل موجة خلق « البطل » الوسط بين الانتماء واللاانتماء ، الوسط بين الموت والحياة ، بين البغض والمحبة ، بين اليأس والتفاؤل بين البحث والمغامرة والقنوط ، وباختصار : بين « الامتداد » و« التخلي » .

---

(٦) المصدر نفسه في الهامش الرقم (٤) .

وهكذا نجد الكاتب يعيد كتابة (الوقائع) مع (التصورات) ، فكريم الناصري واحد من الجنوبيين « وضع في الحياة » ووجد نفسه يواجه العالم ، انتمى سياسيا ، ثم اوقف لمدة سبعة اشهر ، لم يتحمل العسف ، سقط ، اعترف ، واعطى براءة ، خرج من الحزب والسجن والثورة ، لكنه وجد ارضا ترفض خطاه وعاره ، فراح يبحث عن البديل في اماكن اخرى ، يحلم بها : السفر . لكنه « كم كان غريبا عن حياته » وكأن الاشياء ليست اكثر من « فهرست للادانة » . لذا كان لا بد له اما ان نتكيف مع « الادانة » لذاته ، وافتعال الادانة للاخرين كي ينزع عن جلده لون الماضي او ان يموت ولكن بلا سعادة ولا معنى ، او ان يهرب ويرفض الزواج بمريم عبدالله او بيسرى ، بعد ان احبط في السياسة وفي الحب (من اميل عمران ..) لذا كانت المراة في « الوشم » تتقاسم ازمنة الناصري في محاولة لخلق التوازن مع الاشياء والعالم : ففي حين تشكل مريم عبدالله علاقة الزمن الضائع ، العبثي ، المسترد والمحبط ، تشكل اسيل عمران علاقة الزمن المستلب ، وتشكل يسرى علاقة الزمن الاتي ، المتمنى والذي لم يات ..

فالناصري يعيش حالات استذكار لهذه الازمنة عبر النساء ، وعبر ذلك تتعمق حالة ياسه : (ولم يعد امام المتقاعدين مجال لكي يستعرضوا اوسمة ماضيهم الصدئة) (ص ٢٠) . و« يوم اعطيت راسي للكتب شربت الجبن والتخاذل ، ويوم اعطيته للانتماء عرفت الخيانة والهزيمة ، والاجدر بمرتد فاشل مثلي ان يخفي وجهه عن الانظار لا ان يعرضه كبضاعة كاسدة) (ص ٤٣) .

و(على اية حال ان السفر يمنحني فرصة البدء) (ص ٨) .

اما الزواج من مريم ، فانه « نكتة قديمة » (ص ٩٢) يرفضه ويرفضها في الختام .. ان الناصري « حاول ان يستعيد يقينه الضائع » ولكن مع من واين ؟. (لقد انتهت المسالة بطريقة باردة وردية) (ص ٨) بالنسبة اليه ..

ففي : (عالم المهرجين والاشباه .. في المدينة التي ما زالت تلعق جراحها وتنزع عن جسدها ثياب الحداد ، تعثرت خطواته في دروب العتمة والنضوب) (ص ٨)

عن هذا العالم ، (الزمان) يحاول الناصري ان يهرب ، اما « المدينة » (المكان) فهي لما تزل تلعق جراحها .. اي ان المكان منكوب .. ولما يزل .. وهو بهذا الشعور يعي الخسارة ويفجع بها ، تلك التي ابعدته عن انتمائه واسقطته في الاحباط السياسي والاجتماعي :

(انني ادور في طرق لا يعرفني فيها احد ...) (ص٨) فهو رجل: (خسر وظيفته والتزامه ومدينته) (ص٨) .. انه غريب كامو ، ولكن بمعاناة عراقية ، حادة ، لا تعرف الوسط ، معاناة :

(يغرقها ويخدرها بالسكر محاولة لتعميق غيابه حتى النفس الاخير) (ص ٩) ومع ان الناصري يضفي على نفسه هالة من الاعجاب وهي صفة نرجسية للبورجوازي الصغير كما قلت ـ وكما في لقائه الاول مع اسيل عمران حين يكره ان يكون جزءا من ذكريات انسان :

(ـ ولماذا ؟

ـ لانني اريد ان اكون كل شيء) (ص ١٥) .

لكنه لا يخفي ادانته لسقطته السياسية :

(هناك خبر ازفه اليك : لقد عينت محررا في احدى الصحف اضافة الى عملي في الشركة ، ولكنني اكتب باسم مستعار اغيره بين وقت واخر ، لا اريد ان اظهر اسمي الملطخ الى النور ، انه بحاجة الى فترة تطهير قد تطول او تقصر) ص ١٠ و ١١) .

اذن فازاء « فترة التطهير » التي لم يجدها الناصري ، وضع الربيعي « نواة نظام » الا وهو الهرب من الماضي والحاضر ، من الزمان والمكان .. ولكنه ظل يدور في اطار شخصياته ، رغم انه منحها خصوصية

معينة وامتيازا ، لكنه لم « يتعب » في صنعها ، مما ادى الى ان ينسحب ذلك على محمل الرواية وكانه كتبها وهو مطارد بها ،محاصر بها ، ومطوق بموضوعها وكان ثمة نظاما ، شخصا ، ظروفا سياسية واجتماعية ، تراقبه ابان الكتابة مع انه طرح هذه الشرائح الاجتماعية والوقائع بلا استرسالات واطنابات وصفية ، ولا تصوير دقيق لشخوصه بل اعطى اللمحة واللمسة ، وبذلك جرد عمله من كل فيض زائد يسيء ، لكنه مع ذلك اعطى « بداية » ، « نواة نظام » ، فنساء (الوشم) ـ مثلا ـ حاول ان يجعلهن يتميزن بصفات متغايرة ، لكنه في الناتج الاخير سقط في تشحيبهن ولم تمتلىء احداهن بعناصرها وكانهن (يؤخرن ـ تطور ـ الرواية) كذلك بقية الشخوص .

واذا كان عنصر الاغناء ينشق ولا ينشق عن جذر الرواية ـ القضية بمعنى ان الرواية لا تقشر عنصر اغنائها كقشر الجوز ، وتدعه يسقط فان ذلك الطعم الذي يتركه القشر مضافا الى الجذر شكلا ولونا يمنح المتامل صورة ناضجة الابعاد تمتلك عصير زيتها وخطوطها وكثافة الوانها ..

لكن عدم توفر عنصر الاغناء ـ رغم التكثيف الجيد في الرواية ـ اضعف بنية العمل الفني ، فالشخصيات عموما متعبة فنيا وشاحبة .. اي متعسف على تصورها الاضافي الذي خرج بعضها عن بعد ملامحها الواقعية .. وهذه الرقابة التي (اظن) ان الربيعي كان يمارسها ضد نفسه سياسيا واجتماعيا اسقطت شخصياته بهذا الشحوب والانطفاء، فلو كتبت « الوشم » دون التفكير باي ضغط سياسي او اجتماعي قد يواجه به المؤلف لاغتنت اكثر ، ليس في عدد صفحاتها ، بل في شخصياتها ومدار الاحداث ـ اللااحداث ، فيها .

واذا كانت مواصفات الرواية ـ التي نريد ـ تتلخص كما يحددها (هـ . كوليه) في كتابه « الرواية حتى الثورة » في كونها :« تتعلق بالتوتر الذي تتحدد فيه الملاحظة الدقيقة وتصحيح او تعميق الواقعي بالمتخيل » ، فان الربيعي استطاع لحد ما ان يخلق « التوتر » وان يلتقط « الملاحظة » ، ولكنه خلط بين الواقعي والمتخيل بحيث طغى الثاني على الاول في فهم الواقع وتحرك الشخصيات ، بحيث حاول ان يقول لنا ان روايته ـ كلها ـ واقعية وفيها ما هو متخيل،ضمنا ..

وهو هنا لم يفلح ، اذ ان البنية المتكاملة للعمل الروائي تاتي بدقة. قد يكون لتخيل المؤلف المواقف او تضخيمها ضرورة فنية ،لكنها ـ هنا في « الوشم ـ اساءت للمضمون . وكانت الانزلاقات الفكرية التي يطرحها كريم الناصري وغيره عبر سقوطهم السياسي ، قد اخلت بالواقع وشوهته ولكن ليس لدرجة « الخيانة » ،اي ان الاحباطات السياسية لا ترتدي بالضرورة قناع المهرج ، فربما يخرج المهرج لنا بوجهه الحقيقي المتعب والحزين ، فيؤثر بنا اكثر من القناع .. اذ يشدنا اليه الى قضيته اكثر ، انذاك سيكون عمل المهرج اروع بكثير من خبرة القفز على الحبال واللعب وسط الحلبة !

واذا امكن القول « ان احسن ما في الرواية ليس روائيا » ،فان احسن ما في « الوشم » تجسيدها لبعض حالات السقوط السياسي والاحباط عبر واقع العسف ومسبباته .. وبذلك تكمن الادانة ، وان كانت غير مضاءة كما يجب ، لواقع العسف ،.. مع انها لم تضيء ايضا واقع النضال اليومي الذي رافق العسف وتحداه .. ولكن حسنة « الوشم » انها طرحت هذا الواقع الذي تازمت فيه نفوس كثيرة وفئات كثيرة ، وجرحه بمبضع مرتجف ومحاصر ومراقب .

الى جانب هذا فقد تميزت لغة الوشم بعذوبة والفة ، وبتشيث من الشاعرية ، يظهر هنا وهناك ، وبسلامة لغوية ، فكانت اللغة مسهمة في تعميق كون « الوشم » رواية شريحة واقعية ـ متصورة، مختزلة لحدث يمتليء بالدلالات السياسية والسيكولوجية والاجتماعية والسلوكية . وهي تشكل الحلقة الثانية من عمل روائي اكبر ، تعتبر « عيون في الحلم » التي نوهنا عنها ، القسم الاول ،ومدخلا للثلاثية .. ففي « عيون في الحلم » البطل ايجابي في مرحلة تاريخية ، سبق من مرحلة « الوشم » .. لقد كان البطل مناضلا ، وحتى اقامته القسرية (نقله الى مدرسة في الريف) لم يكن فعلا سلبيا، وتنتهي « العيون » عند الاعتقال .. ولكن بعد الاعتقال ـ وهنا تبدأ « الوشم » ، وبعد العسف والسقوط السياسي ، تتغير البنية النفسية ، للبطل فيحس انه خسر مقومات نضاله . وان شيئا قد نسف في داخله .

وبعد .. فثمة ملاحظة اخيرة تتركز في كون « الوشم » ليست رواية ذهنية ، بمعنى ان عبدالرحمن مجيد الربيعي لم يفلسف فيها الاحداث ، ولم يدخل في تهويمات فكرية ونقاشات نظرية متتالية ، كما يحدث في مجمل القصص العراقي الجديد .. بل ظل ياخذ الوقائع وبركبها ضمن شكل فني اختزل فيه الكثير من التفاصيل والتفاعلات .

واخيرا .. يمكن القول ان عبدالرحمن مجيد الربيعي وجد نفسه اخيرا ، بمعنى انه استقر على اسلوب فني في التعبير ، الواقعية تشكل مناخه العام والابتعاد عن اصطياد اللفظة والتلاعب بها (كما كان ..) منهجا .. والالفة في معاملة شخصياته حد الاختزال والتكثيف ـ والتشحيب ـ كذلك العوالم المحيطة به ، جوا للعمل القصصي ..

وهذا حسبنا . فمنه ستبدأ انطلاقة هذا القاص الشاب الحقيقية نحو تخوم اعمال اكثر اهمية واعمق دلالة وادق رصدا للوقائع ، ومعايشة ـ متفاعلة ، لها ومعها ..

لقد كانت « الوشم » البيان السياسي والنفسي لعبدالرحمن مجيد الربيعي ، وانها الخلاص من ذلك الاحباط الذي عانى منه ، وبعد ذلك سيصفو مزاج القاص وفكره ،ويستقر على ارضية اكثر ثقة وصلابة وعطاء .. وهذا ما نتمنى ، ان الربيعي وجد نفسه .. وهذا حسبنا .

بغداد **محمد الجزائري**

هكذا سيقول الراوي

الليل ، حين اشرع الكوى لراحل يحمل في جبينه ثعبانه ..
تسلل الجراد كالجماهير من ثقوب الدار ..
والارض حين صارعت فيالق الجراد ..
تهالكت .. غابت .. اصاب وجهها الجدري واليباب
وعندما انحنيت ..
قبلت جراح الارض ..
ذابت شفتي ..
وعندما مسحت عن جبينها الغبار والنصال ..
تهرات اصابعي .. وارتدت النبال ..
تفور بين اضلعي .. تنام ..
تركت وجه الارض ، وانهزمت ، اجتاز بقايـاي ..
واطوي حاضري ..
دون شفاه .. دونما يدين ..
وقفت خلف السور مبهورا اراقب الكوى تئـن يستبيحها الجراد ..
رأيت فوق السور وجهي عاريا يموت كالغريب ..
نسجت من اضالعي سترا ..
واحرقت دمي من اجله بخور ..
لكن وجهي كجدار الموت .. كالصقيع ظل أخرس السمات ..
ثم صرخت :
اين من يحلم ، يحيـا ويغني ذائـب الشفـاه واليدين ..

* * *

حين هجرت الارض والزيتون والاطفال ..
شربت ماء وجهي العزيز ..
اكلت من جبيني التريب ..
كومت منحورا على قارعة الطريق ..
وعند جثتي يهرج السمسار :
(يا أيها العباد ..
يا من لاجل الله تعملون ..
هذا العزيز مات دونما وطن ..
ودونما لحد ، ودونما كفن ..
هذا الغريب مات دون أهل ، دونما احباب ..
في خيمة هزيلة عزلاء ..
مات وفي احضانه (وكالة الغوث) وحوله(الامم)
يا ايها العباد ..
هل من يمنح الكفن ..؟)

حين هجرت الارض ..
فر وجهي المهزوم من بيارق الماضين ..
نسيت اهلي ، جذري القديم ..
هويتي .. لا لون ، لا اصداء ، لا عبير ..
هويتي .. عيوني البلهاء في محاجري تدور ..
حين فقدت الارض والزيتون والاطفال ..
فقدت نفسي ..
امسي الاخضر ..
ماتت دفقة الامال ..

* * *

في البدء كانت جثتي في الوحل ..
كانت جثتي يحرسها الغربان ..
وكان صوتي خشب فضضه البكاء عند حضرة السلطان
وكنت في قبضته رمحا، وخبزا، وشذى، وزهو صولجان ..
يمضغني تحت رحى منبره الكبير ..
يستل من اضلاعي المدماة اسيافا ..
ومن عيوني الحرير ..
ويملأ الاكواب من دمائي البلهاء ..
ليشرب الندمان والقيان والغلمان ..

* * *

عشرون .. لا معذرة .. اكثر من عشرين عاما وانا صوت بلا صدى ..
وجه بلا شفاه ..
يدفنني الجلاد في المساء ..
ليبكي السلطان عند مطلع الصباح ..
كم سرق السلطان صوتي .. كم بكى بادمعي الخرساء
فكنت في الجوقة بوقا اجوفا ..
وكنت في جرابه قناع ..
تهرات خطاي خلف ركبه الدوار ..
ومات في صدري ابو ذر .. وجيفارا ..
واخرس الحسين ..
حتى غرقت فوق هامتي ..
اغرقني العويل والبكاء .. عند مصرع الحسين ..
وذبت فوق طف كربلاء ..
مزقني الضياع في متاهة الالم ..
حتى فقدت الاسم والمسار والرواء ..
وعدت في نهاية الطريق .. بطاقة ..

لا لون ..
لا عبير ..
لا اصداء ..

* * *

تحطمت كل المرايا فجاة وانهار وجه المسرح القديم ..
حين خلعت وجهي الكئيب ..
وانزرع الحقد .. وجفت واحة الدموع ..
واختال في محاجري اللهيب ..
وجلجلَ الرشاش يحصد الخطى الشوهاء من مسارب الطريق ..
يرسم فوق جبهتي بيارق الاجداد ..
تهتف خلف ركبهم :
(يا ايها الفرسان .. يا كواكب الصحراء ..
تمهلوا .. تمهلوا .. قد اقبل الوليد فوق صهوة الحسين ..)

* * *

حين خلعت وجهي القديم ..
ولدت من جديد ..
ولدت حين اخرست مناحة الدموع ..
حملت قلبي ..
صدري الذبيح .. مقلتي ..
شرارة
غسلت وجه الارض من عبيرها المحروق ..
ثم دلفت جنتي الخرساء ..
نحت فوقها خطاي من جديد ..
دلفت ما ركلت وجه الماء ..
ما طعنت جبهة الهواء ..
نقشت صوتي فوق وجه الارض وانحنيت ..
قبلتها —
صليت فوق نارها ..
مسحت عن جبينها المحرق المجدور ..
مباضع الغربة والغياب ..
وصحت :
(يا مشرعة الابواب ..
يا من عبرت زحمة الاسوار ..
يا مهدي الدافيء ..
يا مرفاي الاخير ..
تفتحي ..
تفتحي ..
بعودة الاسير ..)

النجف الاشرف (العراق) هاشم الطالقاني

وتزهر الدفلى ...

قصة بقلم
مصطفى التواتي

كنت امشي .. يمشي بي الضجيج .. يلوكني .. يرجني ...

« حبيب ـ كريستال ـ أرتي ـ قليبات سخان ـ بريس ـ صباح بريس » . آ .. ه .. شه .. ي

الآخرون يمشون .. كلنا نمشي في اتجاهين متعاكسين من شارع الحريـة

ـ كم لك من عين يا هذا ؟

ـ طبعا عينان .. يا آنستي !

ـ اذن لم لم ترني فصدمتني ؟

ـ لم أرك لانك دميمة

ـ خزوق ...

طق .. طا .. ق .. طق .. طاق .. حذائي يصفـع الشارع الذي كتبوا عليه « شارع الحرية »

شرطي يقود متشردا صغيرا ... قال بعضهم : « انـه حشرة ... دوما يقلق رواد حانة الحرية بتسولاته .. الان خطف فولة من صحن أحد السكارى ... »

رجل ثمين الهندام تقيأته الحانة فاخذ يزحف نحو سيارة « ٤.٤ » رابضة على مقربة . تعلقت عيناي بحذاء الرجل .

حذاء من ذلك النوع الذي يكتب عليه في الواجهات ...،٢٥ .. تضخم الحذاء ... تضخم .. تضخم حتى اصبح الرجل كله حذاء يحمل رقم ...،٢٥ يزحف نحو سيارة « ٤.٤ »

اسرعت قليلا ودست على الحذاء ثم خلفته ورائي وواصلت صفح الشارع بحذائي المتواضع ..

ـ الوقت من فضلك ؟

ـ الوقت شديد يا اخي !

ـ لا .. أقصد الزمن ..

ـ الزمن امرأة عاهر « لا تمشي » الا مع « الاسياد »

ـ مجنون انت اذن !!...

القيت نظرة على الشرطي يقود الصبي « مبتعدا » ... ثم قلت كالهامس : نعم ! اما مجنون ... لانني في شارع يسمونه « شـارع الحربـة » .

تلقفني مقهى ... احتضنني فيها كرسي .. هرع اليّ النادل :

ـ ماذا يشرب سيدي ؟

ـ لست سيدا يا رفيقي .. ولا أتشرف ان اكون كذلـك ... أعطني قهوة سوداء .. ودون سكر .

كان أبي خماسا كمعظم سكان القرية ... كنا نسكن كوخا في ركن من ضيعة احد الاسياد . ويجاورنا خماسة اخرون باكواخهم الطينية .

كان أبي يحب الارض والثيران ، وكانت هوايته اصلاح المناجـل والمحاريث ... كان يبذر شبابهفيالاتلام مـع الحبـوب فينبت للسيـد قمحا وشعيرا وحمصا وفولا ... يجني الخماسة الصابة ويحملونها الى مخزن السيد ...

كم هو كبير مخزن السيد ! وكم هي سمينة الفئران هناك !.. رايت مرة فارا منها ـ وكنت صغيرا ـ فقلت لامي : « انظري هذا الفار ... انه سمين مثل السيد تماما .. » فنهرتني مخافة ان يسمعني احدا! وكم كانت دهشتي كبيرة عندما أقارن بين تلك الفئران واخواتها فـي كوخنا اذ هي عندنا نحيلة وضئيلة ...

« تفضل .. هي ذا قهوة سوداء .. ودون سكر » ؟

كان شتاء تلك السنة قارسا وشديدا .. وكان الخماسة يعانـون ازمة المؤونة .. و « السيد » يرفض ان يعيرهم ولو حبـة .

حقد أبي والخماسة على « السيد » عندما منعهم الحب الذي انتجوه فثاروا ... اجتمع الخماسة في كوخنا وقد عمق الحقد في نفوسهم فبرعم وأورق ... قام أبي يهتف بهم : « هيا بنا الى المخزن ... الى المخزن ... المخزن .. من الجبن أن نموت جوعا وتسمـن الفئران .. اولادنا اتفه من الحشرات ؟! » .

قاد أبي الخماسة وهاجموا المخزن . ولاول مرة رايت أبي يتحدى « السيد » ! لاول مرة سمعته يصرخ في وجهه « لا ! » فبدا لي اكبر من حجمه ليقول للسيد « لا ! » .

ـ اتركوا القمح هناك .... أنا قلت اتركوه !

ـ لا ... لا ... لن نترك القمح ، انه قمحنا ... ! .

وصاح الخماسة مع أبي : نعم هو قمحنا .. قمحنا !..

ـ يا للوقاحة ! بل هو قمحي انتجته ارضي .. أجننتم ؟

الأرض والبنادق المعبأة

رأيتهـــم ...
على نبات الصبر يكتبون ...
وبالاصابع المجرحة
قصائد الغضب
رأيتهـــم ...
يستنفرون ما وراء
موتهم
ويدخلون نصف كوكب
الغبار واللهب
رأيتهـــم ...
وغبت في عيونهم ...
فسافر الطريق
في دمي وأضلعي
وما يزال راكضا ..
بلا تعب

* * *

أنا الذي عرفت
من تصادم السماء بالسماء
ومن شجار الموت والحياة
كيف تولد الاسماء ...
وكيف تسقط الاسماء ...
......
أنا الذي قتلت
حارس المساء
شربت من دمائه المدنسة
أكلت نصف وجهه
صنعت منه خيمة منكسة
وقبل غزو الليل ...

أقبل التراب صائحا
ورافعا يده ...
ـ يا أيها الرجال ـ
لا تتركوا المساء يطفىء
الحريق في دمائكم ..
لا تتركوا الرمال ،
والاملاح ،
والروائح المهرّبة
تحط في عيونكم ...
فالارض ،
ثم الارض ،
ثم الارض
والبنادق المعبأة ...
على تخوم البرق
تنتظر
وفي السواحل المجاورة ...
مستقبل الذهول والمطر

* * *

حبيبتي ..
يا زهرة البكاء والغموض
لا تكاشفي الزمن
وعانقي أصابع الفرار والحضور
عانقي
فها أنا ..
اتيت حاملا معي ...
اتيت حاملا
براءة الوطن

حلب — **عصام ترشحاني**

ـ كنا مجنونين وعادت الينا عقولنا الان ... الارض ارضنا نحن .. الارض لمن يحفرها بأظافره ويسقيها بعرقه ، وليست لمن يجني ثمارها وهو في السرير ... الارض أرضنا كفاك ما ابتززت منا في غفلتنا ! ..

ففزت عينا السيد تلهثان ... تدلى لسانه مصلوبا ... جف ريقه ... تكور ثم تسطح ثم تكور ثم تسطح .. الخ .. احمرت اوداجه ... ازرق .. اصفر ثم ارتمى على الارض يفترشها .

حمل الخماسة القمح الى اكواخهم واكلوا وشبع صغارهم ... ذبح ابي دجاجة وطهت امي عشاء لذيذا ... لكن القانون لم يترك معدهم تهضم ما أكلوا ... فيأهم ما اكلوا لانه حرام ، حرمه هو القانون كما تقيأتهم الضيعة بأمر عاجل من القانون .

وحشر أبي بين فكي زنزانة من حراسة مشددة ... منعوا عنه الهواء والنور مخافة ان تنشر أنفاسه في المدينة الزانية .

« القانون لا يعترف بملكية العمل انما يعترف بملكية الوراثة والشراء » هكذا قال الناطق الرسمي باسم القانون لابي يوم محاكمته ..

* * *

قبالتي في الشارع أمام المقهى متسولة تربعت تحت الحائط . على ركبتها رضيع ، يدها ممدودة تستعطف المارة ... في عينيها يعشش البؤس ويورق الحدق على دموع الالم ...

ـ شرطي ينتصب امامها يصيح فيها فتنضرع اليه .. يشرع عليها عصاه فتدس رأسها بين ركبتيها وترفع يديها .. يتهددها .. عصاه تتهددها ... ثم يومىء الى عربة المزابل بينما كانت مارة تجمع الفضلات من الشارع فتتوقف لحظة ثم تواصل سيرها وأنظر فلا أرى المتسولة !!!

ـ مشطتك جميلة ... (سيدتان بجانبي تترشفان عصير البرتقال):
ـ أوه ، صحيح ؟
ـ أقسم لك .. من هي الحلاقة ؟
ـ واحدة في روما ... أتعامل معها منذ سنة ...
ـ عنوانها من فضلك .. سوف أقضي عطلة آخر الاسبوع هناك ..

ولا بد ان أزورها انفرس الزجاج في أصابعي .. تحطمت الكأس ... حملق فيّ الحاضرون وهرع اليّ النادل يطلب ثمن القهوة والكأس المحطمة ..

ووقفت أنا أمص الدم من جراحي ... تمتص الجراح دمي .. وقطرة من الدم سقطت على الارض .. أخذ قطرها يتسع ويمتد ليغمرني .. ليغمر المقهى . وما زال قطرها يتسع ويمتد ويمتد ...

تونس — **مصطفى التواتي**

الخيل تعبر دائرة تامدريت

ـ (١) ـ

رياح الحزن اشعلت الموانيء لحظة اشتاقت ..
عيون الصحب للابحار
تمدد في سرير الموج لون حديثهم .. ضحكاتهم
(اذ تعبر الاحزان والاسوار
فراشات تدق نوافذ الرؤيا) .. وئيدا يشرب الميناء
بسمتهم
(تدب الي عبر الحزن اعراسا) .. اجر بقية
الكلمات .. لا اقوى ..
رعاف الجرح اوقفني ...
على عتبات صمت اسود الخطوات والاسرار
تعملق اذ تصافحت الاكف ـ احبتي لو ترجعون
الي ترجع نوبة الفرح ـ
ـ الى اللقيا أ.. وتصهل في مدى الترحال ابواق
أخبيء حزني المطوط خلف برودة الاعصاب ..
اهمس ..يهمسون ...
وتقلع السفن ...
اعود الي .. لا ادري ، قصاراي انتظار الموسم
الآتي
لعل سفائن الاحزان تقلع مرة اخرى ... لتزهر
بعدها المدن

ـ (٢) ـ

ذكرت احبتي عبر انطفاء اللون .. غر بهم عن الرؤيا
صهيل الموج في طرقات غرناطة
يشد اليه أحداقا تشمع في مفاوزها ثغاء السهد ..
ما انتظروا
ظهور طلائع الفرسان تنثر في ازقة بلدتي خبرا
عن الاحزان يسحب ذيلها الفجر ...
ولو مكث الاحبة .. هذه الطرقات تعرف وجهنا
القمحي والشرفات
تمد الى الرجال حبال زغردة تفسخ موسم التعب ..
ـ اذا عبروا الازقة ـ لو أحبائي هنا .. رحنا..
مع الانواء نحمل بيرق الجوعى الى الشطآن .. (هذا
موسم الصخب
تعالى الجرح يا أحباب فلنحمل عصا الغضب)..
ولو مكث الاحبة ، لم تدك سنابك الجلاد «أغناثيو»
لتسكت عن حديث القهر السنة الرجال المتعبين
هم ارتحلوا ... فليس سوى حديث العشق في
شرفات غرناطه
يدك مواسم الغضب الدفين .

ـ (٣) ـ

احبائي مضوا .. لم يسألوا الشطآن ...ما التفتوا
لعل مدينة يحمر ـ عبر تناسل الاحزان ـ لون رجالها
غضبا
وتأتي انت، من ثبج البحار مغمس الجفنين بالحمى
تخبرني عيونك أن قد ابتلع الخليج احبتي :(صوتا
طفولي الملامح يبدر الصخبا)
وتأتي انت من ثبج البحار مدينه اخرى
تخشب في معابرها دم الموتى وراء السور يرشح
وجههم تعبا
لتزرع في عيوني بيرق السهر..
سهرت .. سهرت ، عين الحارس الليلي ترمقني
صهيل الجوع ينبت في شراييني النجيل ..يهزني
حبلا
من الاحزان يلتهب
واعرف أن ما بيني وبين احبتي : خطوه
حديث يعبر الجدران .. وهج لفافة في الليل يعرف
سرها الشرطي .. خطوه
ليأخذني الخليج اليه جرحا طاعنا في السن .

ـ (٤) ـ

طيور الليل أجنحة تشق مفاوز الافق
على صهوات حزن يابس يقتات من سهر الرجال
وزرقة الطرق
اذن عبرت جسور الحزن خيل الجائعين فلوح النسوة
على وقع السنابك وهي تخطر في المدى نشوه
انا فرح تعود وسامتي غجرا بلون القمح والدفلى
الى طرقات غرناطة
تقاطر وجهها غجرا .. تدك خطاهم شرف القصور
ومد من خلل الغبار عيونه سغب تناثر وجهه قطعا
حديدية ...
انا فرح .. سيول البدو تغرس اعينــي بالزنبق
البري .. تأخذني
الى الواحات اعلن صرخة المصلوب .. ترفعني ..
بيارق تعبر الاحراش للمدن .

فاس عبدالله راجع

المسرح الملحمي

تابع المنشور على الصفحة – ٣١ –

كرستيان ديتريش جرابه (*) (١٨٠١ – ١٨٣٦) Grabbe وجورج بوشنر (١٨١٣ – ١٨٣٧) G. Buchner اللذان يظهر لديهما الشكل غير الارسطي للدراما بصورة واضحة . فهو عند « جرابه » مرتبط بطموحه لتصوير المواقف التاريخية الكبرى اذ يتمثل الواقع في نظره في عصر تاريخي باكمله . وهو يعيد بناء هذا العصر في صور تمثل مواقف واحوالا مفردة ، وترسم لوحات ضخمة للجماهير العريضة الى جانب لوحات اخرى ضيقة ومحدودة . هذه الرغبة في تصوير موقف تاريخي كامل تقوم كما قدمت على اساس نظرة ملحمية ، كما تلجأ لتحقيق غرضها الى مجموعة من الصور واللوحات المرصوصة الى جانب بعضها البعض في شكل وثبات سريعة ، الامر الذي سيظهر بعد ذلك ويتأكد في الدراما الملحمية للعصر الحديث .

ويستحق بوشنر وقفة اطول واعمق من زميله ، لا لقدرته وعمقه واصالته ومعاناته فحسب ، بل لاثره العظيم على المسرح الحديث بوجه عام . وبوشنر شديد القرب من جرابه من الناحية الزمنية ، ولكنه يختلف عنه في انه يمهد تمهيدا مباشرا للمسرح الملحمي الحديث ، بقدر ما يمهد لكثير من التيارات المعاصرة في المسرح الواقعي والاشتراكي والتعبيري والشعري واللامعقول . ويزداد اهتمامنا بهذا الكاتب الطبيب اذا تذكرنا انه لم يترك في عمره القصير قصر الزهور او الشموع سوى ثلاث مسرحيات ظلت اثنتان منها شذرتين لم يتمكن من اتمامهما . والواقع انه لم يؤثر على المسرح الملحمي فحسب ، بل ترك له ثلاثة نماذج درامية تقوم على رؤيته الفكرية والوجدانية للعالم والتاريخ والانسان . ولذلك لن نقف عند حدود الشكل الفني لديه ، بل ستمتد نظرتنا الى هذه الرؤية المتشائمة المعذبة .

(*) ولد ومات في مدينة ديتمولد بعد حياة قصيرة بائسة متقلبة . درس الحقوق في ليبزج وبرلين ثم تخلى عنها ليتفرغ للخلق الادبي والعمل المسرحي فلم تتخل عنه نجمة حظه الشقي . وتنقل بين عدد من المدن دون ان يتمكن من الاستقرار في احداها ، وعاد الى بلده واتم دراسته ومارس مهنة المحاماة التي لم يلبث ان ضاق بها . وعكف على الشراب ، وتزوج زواجا سرعان ما باء بالفشل . واستقال من وظيفته بعد ان وجهت اليه تهمة الاهمال ، فشد الترحال الى فرانكفورت وديسلدورف ولم يصادف نجاحا يذكر . واخيرا عاد الى بلده محطما وحيدا ليموت متأثرا بسل العمود الفقري . وهو كاتب مسرحي جنت عليه عبقريته القلقة ومزقته بين العقل والعاطفة والاصالة والشطط . يعد ، الى جانب بوشنر من مؤسسي الدراما الواقعية في القرن التاسع عشر ، الذين عارضوا المسرح الكلاسيكي المثالي القائم على الشكل المنسجم والبناء المتزن بمسرح آخر يشيع فيه التوتر والاضطراب واللوحات الملحمية اللاهثة وان كان يتميز بقربه من الواقع واخلاصه في تصوير الجماهير والتعبير عن البيئة والعصر والقوى التاريخية المجهولة التي يسقط الابطال ضحيتها . كتب الكوميديا الادبية التي يتهكم فيها على الحياة الفنية في عصره مثل : « مزاح وسخرية ودعابة ومعنى اعمق » ، كما كتبت التراجيديا مثل « دون جوان وفاوست » والتمثيلية التاريخية والسياسية التي تتناول مصير ابطال يسقطون ضحايا قدرهم وطبعهم مثل مسرحيته عن اسرة (هوهنشتاوفن) ومسرحيته المشهورة عن « نابليون والايام المائة » .

لا يسع الدارس لمسرح بوشنر الا الدهشة والاعجاب بالتحول الهائل الذي تم على يديه بالقياس الى النزعة المتفائلة المؤمنة بالتطور والتقدم نتيجة لحركة التنوير والثورة الفرنسية . انه لا يؤمن بالتاريخ ذلك الايمان الطيب الاعمى ، بل يعتقد انه يدوس الابطل ويحطمه ، ويعبث بقدره وسعادته عبثه بالدمية العاجزة المسكينة (*) . ومسرحيته الكبرى (موت دانتون) تصور الثورة الفرنسية تصويرا متشائما ، وتكفر بما نردد في عصره عن خلاص الانسان على يد التاريخ . ان دانتون يقف على خشبة المسرح وقفة المتشكك المرتاب الذي يفكر ويطيل التفكير حتى يشل هذا التفكير نشاطه ويمنعه من انقاذ نفسه وانقاذ اصدقائه من حد المقصلة . ومرجع هذا الى ايمانه بان التاريخ يعجز الانسان ويشل ارادته . ولن نستطيع ان نفهم بوشنر حتى نتتبع هذه الفكرة التي ستلعب دورا هاما في تفسيرنا للدراما الحديثة ، وندرس تأثيرها على بناء الشكل عند بوشنر نفسه .

تتضح هذه الفكرة في مسرحية موت دانتون (١٨٣٥) . وبوشنر يقترب هنا من « جرابه » في ميله لتصوير الواقع التاريخي في صورة شاملة تتشابك فيها العوامل المؤثرة . فنحن نرى امامنا جماعات من الشعب وافراد الطبقة المتوسطة وقادة الثورة وانصارهم واعدائهم ، كما نرى الشحاذين والجلادين والعاهرات – كل هذا في مشاهد متتابعة مكثفة ، تسري فيها نبضات ايقاع يشبه – على انعكس من مسرح جرابه – الايقاع الذي نجده في الدراما الاليزابيثية وفي مسرح حركة العاصفة والاندفاع . ويظهر الطابع الملحمي في محاولة الكاتب تصوير الموقف بكل ابعاده ومستوياته ، كما يظهر في استقلال اللوحات والمشاهد استقلالا يوشك ان يجعل منها تمثيليات قائمة بذاتها . وتتقدم الفكرة خطوة اخرى في ملهاته « ليونس ولينا » ، فتتغلغل في الشكل نفسه ، وتذوب – بكل ما فيها من مأساة – في السخرية والملهاة ، وان كانت الحكاية الخرافية التي تقوم عليها الملهاة تعود مرة اخرى فتلتقطها من ناحية المضمون . ان ليونس ولينا – هذه الملهاة المبكية او المأساة الباسمة ! – لا تخرج عن كونها تفسيرا للحياة بما هي ملهاة . انها تصور الانسان في لحظة انتصار التاريخ عليه ، بل في لحظة تدميره اياه فتصبح الحياة وجها له اكثر من قناع ، كما يصبح الانسان دمية تشدها خيوط غير مرئية ، كما يقول دانتون في المسرحية .

لنقرأ ما يقوله بوشنر لعروسه التي لم يقدر له ان يزف اليها : « لقد درست تاريخ الثورة ، وشعرت بأن قدرية التاريخ البشعة تدمرني انني احس في الطبيعة البشرية تشابها مفزعا ، كما اجد في العلاقات الانسانية قوة قاهرة لا مفر منها ، أعطيت لكل انسان ولم تعط لاحد . ليس الفرد الا زبدا يطفو على سطح الموجة ، وليست العظمة الا صدفة مضحكة ، ولا سلطان العبقرية سوى لعبة من العاب الدمى ، وصراع مضحك مع قانون حديدي ، معرفتنا له هي اقصى ما نستطيع بلوغه ، وسيطرتنا عليه ضرب من المحال » .

ويعبر دانتون عن هذا المعنى نفسه بقوله : « نحن نقف دائما على المسرح ، وان كنا نطعن طعنة جادة في نهاية الامر » . كما يقول هذه العبارة التي يمكن ان تلخص مسرحية ليونس ولينا وتفكير بوشنر كله: « ما نحن الا دمى ، تشدنا من الخيوط قوى مجهولة ، والفارق الوحيد هو اننا لا نرى الايدي التي تجذبها ، كما يحدث في الحكايات الخرافية

(*) راجع ان شئت مقالا بهذا العنوان عن مسرح بوشنر في كتابي « البلد البعيد » ، ص ١٤٧ – ١٦٩ دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٨ – ومقالا اخر عن حياته الثائرة في نفس الكتاب من ص ١٣٥ – ١٤٦ . اما مسرحياته الثلاث فتجد ترجمتي لاثنتين منهما (فويسك وليونس ولينا) في العدد العاشر من سلسلة المسرحيات العالمية كما تجد مسرحيته الكبرى (موت دانتون) في عدد ابريل سنة ١٩٦٩ من مجلة المسرح القاهرية .

تماماً . وقد عارض بوشنر هذه الحكاية الخرافية وسخر بها في شكل الحكاية او الحدوتة ، او في صورة المسرح في المسرح المألوفة في المسرح الحديث . يدل على هذا ما يقوله احد المواطنين لزميله في مسرحية موت دانتون : « أجل . الارض قشرة رقيقة . انني اخشى على الدوام ان اسقط حيثما وجدت فيها ثقبا . يجب على المرء ان يخطو فوقها بحذر والا سقط فيها . ولكن اذهب الى المسرح . اني انصحك بهذا ! »».

المسرح اذا هو المرآة الساخرة بالحياة التي اصبحت مسرحا . هكذا يصبح المسرح بدوره نوعا من العزاء او نوعا من التهكم من ملهاة الحياة ، وتلك هي حقيقة ليونس وتينا . ان القناع الذي يجسد الجانب المسرحي من الحياة يصبح في هذه السخرية قناع القناع ، كما تصبح المسرحية كلها تمثيلا للتمثيل . وان مضحك الامير « فاليريو » يسأل وهو يقلب الاقنعة المختلفة بين يديه : « أأنا هذا ، او هذا ، او هذا ؟ حقا انني لاخشى ان انتزع عن نفسي قشرتها وأتصفحها امامي » . ودانتون يقول لصديقه كولو الذي يطالبه بانتزاع الاقنعة : قد تنتزع معها الوجوه » .

وتعود مسرحية فويسك (التي نشرت سنة ١٨٣٩) لتعالج الموضوع نفسه ، وهو تدمير التاريخ للانسان وشل ارادته . فاذا كان الثوار مثل دانتون لا يزالون قادرين على نوع من الفصل ، فان فويسك ـ وهو شخصية منتزعة من غمار الشعب الكادح البائس ـ هو المخلوق المسكين الذي لا يقوى على الفعل ، لان هناك قوى غيبية مجهولة تدفعه على الحركة وكأنه اداة عاجزة في يدها . يظهر فويسك على خشبة المسرح فتظهر بظهوره شخصية البطل السلبي في المسرح الحديث . ان الوسط الاجتماعي هو الذي يحدد قدره . والمؤلف يحاول من خلاله ان يرسم طريقة لعلاج مجتمع مزقته الامراض وسحقه الظلم والادعاء (راجع مشهد فويسك مع الطبيب في المسرحية). انه ضحية هذا المجتمع ، وهو البطل المضاد ـ ان صح هذا التعبير الذي شاع اليوم ـ الذي سيلعب دورا بارزا في الدراما الحديثة . وشكل المسرحية يعبر عن هذا المضمون افضل تعبير ، اذ نجد فويسك المضطهد المطارد يجري كالمجنون من مشهد الى مشهد ، ومن لوحة الى اخرى ، باحثا عن مخرج من الكابوس المخيف الذي يخنقه ويحاصره من كل ناحية . انه اسلوب في بناء المشاهد وشحنها بالرموز والاشارات يذكرنا بالاسلوب الذي سارت عليه الحركة التعبيرية فيما بعد .

نخلص من هذا كله الى ان مسرحيتي بوشنر الاخيرتين (ليونس ولينا وفويسك) علامتان هامتان على طريق المسرح الملحمي المعاصر ، وانهما ينطويان من ناحية الشكل والمضمون على مواقف وعناصر ساهمت الى حد كبير في تحديد صورة هذا المسرح .

★★★

راينا من الكلام السابق عن مسرح بوشنر كيف بدأت مرحلة جديدة في الشكل والبناء المسرحي . لقد اقتضت المادة او المضمون الذي عالجه بوشنر ان يخلق لنفسه بالضرورة اشكالا جديدة تلائمه ، فنفذ الى ارض جديدة لا سبيل الى تفسيرها من خلال المفاهيم الفكرية والفلسفية العامة ، بل لا بد من تفسيرها تفسيرا اجتماعيا وحضاريا . فلقد بدأت بمسرح بوشنر عملية تاريخية اخذت تنفذ شيئا فشيئا في اعماق الدراما الحديثة وتعين شكلها الى حد كبير ، كما ظهرت صورة جديدة للبطولة والفعل والفرد بوجه عام .

واذا كانت الدراما الكلاسيكية الالمانية قد واجهت مسالة الفرد والفردية وحاولت ان تنقذها وتحافظ عليها وتنظر اليها نظرتها الى مسالة حيوية هامة ، فقد وجدنا الفرد يفقد فرديته فجاة في مسرح بوشنر ، او بمعنى ادق وجدنا فرديته تحدد من خارجه ، بحيث اكتسبت البطولة معنى جديدا فلم تعد هي بطولة الفعل بل بطولة انعذاب والتحمل والانكسار . اصبح الانسان ملتقى قوى تاريخية وغيبية مجهولة توجهه وتحكم تصرفاته التي لم يعد من المستطاع محاسبته عليها . اصبح دمية عاجزة في عالم تحكمه قيم ومواضعات اجتماعية يعجز عن فهمها والمشاركة فيها .

ولكن ما تأثير هذه البطولة السلبية الجديدة على الدراما ؟ وكيف اثر عليها هذا الشل الذي اصاب الفعل بعد ان تحدد من خارج الانسان لا من داخله؟ ـ كانت نتيجتها المباشرة هي تفتت لحظة الفعل وانهيار الحدث في الدراما . فالفعل والتجربة اللذان لا يجدان لهما مكانا في الحياة الخارجية ينسحبان الى باطن الانسان ويفتشان عن مكان لهما في مسرح ذاته . ولقد كانت لهذا آثاره في اوائل القرن التاسع عشر على الدراما التي حاولت ان تحافظ على البناء الارسطي باي ثمن ، فقد عدلت فكرة الدراما نفسها ، وبعد ان كانت في اصولها الاولى تعبيرا عن صراع مع القدر والالهة ، اصبحت تعبيرا عن صراع مع حتمية التاريخ وقانونه الحديدي ، كما اصبحت مسرحا لصراع مع المجتمع .وما فتئت تسير في هذا الطريق حتى صارت مسرحية اجتماعية ، ومسرحية حوار فكري ، ومسرحية متقنة الصنع . واصبح موضوعها ملحميا صريحا ، وبدأ نوع من الانفصال بين الشكل والمضمون ، كشف بصورة واضحة عن ازمة الدراما الارسطية ازاء العالم الحديث ومشكلاته الجديدة .

احتفظت الدراما عند اصحاب النزعة الطبيعية بالبناء الارسطي من حيث التزامها بوحدة الزمان والمكان وتشابك الاحداث وتسلسلها تسلسلا عليا مبنيا على اساس نفسي وواقعي . غير انها اخترقت هذا البناء الارسطي بتضييقها لمعنى الفعل كما فهمه القدماء .فالبطل السلبي يعطل في معظم الاحيان نمو الدراما وتطورها بالمعنى الارسطي ، بل انه يوقف حركة الاحداث الخارجية وتقييدها في حدود الحدث النفسي . ولن نستطيع في هذا المجال المحدود ان نتتبع هذا التطور بالتفصيل ، اذ يكفي ان نلقي من وجهة النظر السابقة نظرات عاجلة على المسرح الحديث لنرى كيف تطورت ازمة الدراما وكيف حاولت ان تجد لها مخرجا في محاولات عديدة من اهمها المسرح الملحمي .

★★★

ونبدأ بمسرح « ابسن » فنلاحظ ان اسلوبه التحليلي في الدراما يتفق مع البناء الارسطي . ولكننا لو نظرنا اليه نظرة ادق لوجدناه يختلف عن الاسلوب التحليلي الذي اشاد به ارسطو في حديثه عن اوديب سوفوكليس . فابسن لا يجعل من الماضي وظيفة للحاضر كما فعل سوفوكليس ، بل هو يهيب بالماضي ويدعوه من خلال الحاضر . ولذلك يصبح التحليل الدرامي عنده مجرد وسيلة يلجأ اليها ليدخل مادة الماضي (التي كانت تحتاج في الواقع الى معالجة ملحمية)في نسيج الحاضر . واوضح مثل على هذا نجده في مسرحيته جون جابرييل بوركمان (١٨٩٦) . انه مدير بنك سابق يعيش مع زوجته جونهيلد في بيت واحد ، ولكنه يحيا بعيدا عنها في وحدة تامة ولم يرها من سنوات طويلة .. وفي احدى ليالي الشتاء تزور البيت « اللهارنتهيم » شقيقة جونهيلد وحبيبة بوركمان السابقة . ويدور الحوار فنتبين ماضي هذه الشخصيات الثلاث ، ونرى كيف يعيشون في ذكريات الماضي بعيدين كل البعد عن العالم الخارجي . ان قوة الماضي وجبروته لا تدع اي مجال يتنفس فيه الحاضر . انها تخنقه في بدايته ، فلا يكاد البطل يجرب الفعل حتى ينتهي نهاية فاجعة. فحين يقرر بوركمان الهرب من سجن الماضي ليجرب الحياة تنتهي محاولته بالموت .

ومسرحية « الاشباح » (١٨٨١) تصور هذا الموقف نفسه بشكل اوضح . فالبطل الفنج الذي تسيطر آثامه الماضية على جو المسرحية وتتسبب في وقوع الكارثة قد مات قبل بداية المسرحية نفسها بزمن

طويل . ويتكشف لنا ماضيه من خلال التذكر والرواية ، فنعرف مدى سلطانه وبأسه ، ونرى انه لا يترك للحاضر الا بقايا ثلاثشخصيات محطمة بائسة . وليس نمو الحدث الخارجي الا تكثيفا خانقا لاشباح عاشت في حياة سابقة ، نراه يتجسد امامنا في شخصية ازفالد الفنج الذي يجن في نهاية المسرحية ، وتسدل عليه الستار وهو يمد يده عبثا الى نور الشمس .

* * *

ويصل تشيكوف الى ابعد مما وصل اليه ابسن . بل انه ليقترب بموضوعاته من عالم صمويل بيكيت وان لم يستخلص النتائج الدرامية اللازمة عنها . وتشيكوف هو كاتب المتعبين من الحياة ــ ان صح هذا التعبير المصري القديم ! ان شخصياته ــ مثل ايفانوف والخال فانيا ــ أسارى عجزهم عن الفعل . وحوارهم لا يدور في حقيقته الا حول العجز عن الحياة والعمل ، أي حول السأم والملل . ها هو ذا ايفانوف يقول: الكسل يقيد روحي . وانا عاجز عن ان افهم نفسي . انني لا احس بحب ولا تعاطف ، فكل ما اشعر به هو نوع من الفراغ والارهاق .. اما الان فانا لا أعمل شيئا ولا افكر في شيء ، بل احس التعب في جسدي وروحي . انني اجلب الملل على نفسي . فاذا ما قرر ايفانوف ان يعمل ، كان أول عمل يقوم به هو محاولة الانتحار . والواقع انه ليس وحده في هذا ، ومن الخطأ ان ننظر اليه كحالة مرضية . فمشكلته ترزح فوق صدور شخصيات تشيكوف كلها . وسواء أكان اسم هذه الشخصيات هو ايفانوف او الخال فانيا او غيرها من الاسماء فهم يوشكون ان يهتفوا بصوت واحد : « لا بد ان يعمل الانسان شيئا .. لا بد ان نعمل .. نعمل ! » .

ولكنهم مساكين متعبون ، يحاولون بثرثرتهم الدائمة عن العمل والاخلاق ان يداروا موقفا لا سبيل الى النجاة منه .

ومسرحيات تشيكوف الاخرى تتناول نفس الموضوع . فطائر البحر (١٨٩٦) يسيطر عليها ذلك الماضي الذي لمسنا جبروته في مسرح ابسن . والشقيقات الثلاث (١٩٠١) يتخلين عن الحاضر ويحيين في ذكريات الماضي . فاذا بحثنا عن الفعل وجدناه يتأثر باحداث تنفذالى العالم الساكن الذي تعيش فيه الشقيقات ولكنها لا تؤثر عليه تأثيرا يذكر . فالحدث الحقيقي ساكن وجامد في مكانه . والحوار لا يولد فعلا ولا يدفع حدثا الى الامام . والشخصيات التي صدت نفوسها عن الحاضر تكتفي بتحليل ذاتها واجترار سامها او املها في مستقبل خيالي لا اساس له في ارض الواقع . وكل من قرأ« بستان الكرز » (١٩٠٤) يعلم ان تشيكوف قد جعل هذا التعب من الحياة عنوانا على طبقة اجتماعية تتحلل وتنهار ، وما بستان الكرز الا رمز حياتها الباطنة التي تتعذب وتتحطم . والمسرحية لا تنمو ولا تتطور بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة ، بل تصف حالة تزداد سوءا على سوء ،والشخص الوحيد الذي يمكن ان يقال عنه انه يعمل ويفرح بنتيجة عمله ــ وهو « لو باخين » الذي سيرث البستان ــ انما يجسد في الواقع روح العصر الجديد ــ روح رجل الاعمال الصغير الذي لا سبيل الى التفاهم بينه وبين بقية الشخصيات . ولعل بستان الكرز هي اوضح مسرحيات تشيكوف تعبيرا عن الجزر المنعزلة التي تعيش فيها شخصياته منطوية على احزانها ، ما من احد يجد جسرا يصله بالاخر ، بل كل منها يعيش وحيدا في عاله الوحيد . كل واحد يتحدث في الحقيقة مع نفسه ، ويتكلم بكلام لا يفهمه غيره ، حتى يصبح الحوار في النهاية وسيلة للاغتراب والتباعد ، لا للاقتراب والتفاهم . انه يفرغ من مضمونه ، ويصبح نوعا من المونولوج الذي يدور في الفراغ ، وهو ما سنجده في مسرح بيكيت فيما بعد .

والنتيجة الطبيعية المترتبة على هذا الموقف هي ان الشخصية التي تقف خارج المجتمع ويجسد فيها بيكيت رفضه لهذا المجتمع ويجعلها المحور الذي تدور عليه رؤيته للعالم هي الشخصية البارزة في مسرح تشيكوف . ونحن اذا استعرضنا شخصيات بستان الكرز وجدناها تضم نبلاء بؤساء ، وطلبة صعاليك ، وعاجزين فاشلين من كل نوع، وفتاة تشيخ وتتحسر على العمر الذي يفلت منها ، كما نجد المربية شارلوت التي نسمع في كلماتها تلك النغمة ، الاساسية التي تحدد طابع المسرحية كلها :« انني لا املك بطاقة شخصية صحيحة ولا اعرف سني .. عندما كنت صغيرة كان ابواي يرحلان الى كل الاسواق ويعرضان العابهما الممتازة .. اما انا فكان عليّ ان اقفز قفزات الموت .. انني دائما وحيدة ، دائما وحيدة ، وما من احد يمكنني ان اقول عنه انه ينتمي اليّ او انني انتمي اليه .. انا لا اعرف ابدا من انا ولا لماذا وجدت » .

والمهم ان الطبقة الاجتماعية التي تعيش في ظلها هذهالشخصيات وتأكل من طعامها ــ وتمثلها صاحبة الضيعة وشقيقها ــ طبقةتقف على شفا السقوط والاندثار . وهم جميعا ينطوون في النهاية على عجزهم ووحدتهم ،ويخفقون في صراع الحياة مكتفين بان يحلموا بالبدء من جديد ، دون ان يعرفوا كيف ولا من اين يبدأون ..

واخيرا نجد في بستان الكرز اسلوبا مسرحيا يظهر ويتكرر ظهوره في مسرح العبث فيما بعد ، ونعني به ملء خشبة المسرح واخلاءها. فوصول الشخصيات ورحيلها ، وهما العنصران اللذان يمثلانالحدث المرئي فوق الخشبة ــ تصبح لهما وظيفة محدودة . وفي ختام المسرحية تظل الخشبة خالية لفترة طويلة قبل ان يسدل الستار . ولو رجعنا لارشادات تشيكوف للمخرج لوجدناه يقول : « تغلقالنوافذ من الخارج وتوصد بالمسامير . يحل الظلام على خشبة المسرح . ثم يعود النغم البعيد كأنما يهبط من السماء ، ويسمع صوت عزف على القيثارة ، يتوثب ثم يحتضر في حزن . يخيم السكون ولا يبقى الا صوت ضربات الفئوس المختنق فوق الاشجار اتيا من اعماقالبستان ».

هكذا يصل مسرح العالم الباطن عند تشيكوف الى اقصى درجات التعبير . فالكلمة التي لم تعد تحمل الفعل ولا تربط بين الشخصيات تحتضر وتموت ، ووسائل التعبير تتركز في الصوت والصورة .

اين اذا اوجه التعارض مع الدراما الارسطية ؟

ليس من العسير ان نتبين الان ان التركيز على عالم الباطن والتذكر ، والعجز عن الفعل ، واستحالة التواصل بين الشخصيات والغربة والاحساس بالفراغ والسأم ، كلها عناصر تتجاوز الدراما الارسطية وتجردها من معناها .

* * *

اذا كان ابسن وتشيكوف من الكتاب الذين استطاعوا ان ينفذوا من اطار الدراما الارسطية عن غير قصد او وعي منهم ، فان هناك كاتبا متأخرا عنهما فعل ذلك عن قصد ووعي . ذلك هو الكاتب النمسوي روبرت موزيل (١٨٨٢ ــ ١٩٤٢) الذي نلاحظ لديه نفس التباعد بين الشكل والمضمون ، في مسرحيته المسماة « المتحمسون ». لنقرا معا ما يقوله في مذكراته :« ان مسرحي ، وهو مسرح المتحمسين وستانسلافسكي ، مسرح يوتوبي ومضاد للتطور او بمعزل عنه ». اما عنوان المسرحية فيدل على مضمونها ، واما الاشارة الى اسمالمخرج الروسي الكبير فلعلها ان تشير الى النزعة الطبيعية التي تغلب على جو المشاهد فيها .

وموزيل كاتب يشغل القراء والنقاد في هذه الايام . وقداشتهر بروايته الكبرى « رجل بلا اوصاف » التي تستعرض انهيار الافكار والمثل الاوروبية بطريقة موسوعية هائلة . وهو يعد من هذه الناحية خلفا لجيل كتاب الرواية الاجتماعية وان كان الشكل المعروف لهذه الرواية قد تفجر لديه نتيجة لتوسعه في اسلوب البحث والمقال في فصولها المختلفة . وهو يفعل نفس الشيء في مسرحيته « المتحمسون » التي يمكن ان تعد من ناحية الشكل من مسرحيات المجتمع ، وان كان يفجره من ناحية الموضوع الذي سبق

(★) Die Sehwarmer

له ان عالجه بطريقة ملحمية في روايته القصيرة « اضطرابات الفتى تورليس » (*) .

والمتحمسون ـ او الفوضويون كما سماها في مبدأ الامر ـ تتناول شخصيات تتحرك في مجال الحياة الاجتماعية . وان كانت منشقة عليها من الناحية النفسية والوجدانية . وموزيل نفسه يصفها بانها « ضباب من مادة روحية » ،وان موضوعها يحتاج ان يخلق خلقا ، اي يحتاج الى اعادة خلقه حتى يملأ اطار البنيةالارسطية للدراما . وهي تعالج مشكلة فقدان العاطفة .. انها تبحث عن باعث على الفعل والحياة ،بعد ان ضاع الباعث عليهما . وشخصياتها عاجزة عن التواصل الذي يتم بين انسان وانسان ، عاجزة عن الفعل. لقد تحولت حياتها الى الداخل ، فهي تحيا في وهج الوهم والحماس والخيال المشبوب . واذا جاز ان نتحدث عن بناء ارسطي في هذه المسرحية ، فلا بد من القول بان المؤلف يتعسف ضد طبيعة المضمون الذي يتناوله ، اعني انه لا يصور هذا المضمون في صورة لوحات درامية ، بل يتفكر فيه ويتأمله . ومن الصعب ان نتابع احداث المسرحية ، اذ انها لا تزيد عن كونها هيكلا خارجيا يعطي المؤلف فرصة التفكير والتامل دون ان يبررها تبريراً كافيا . لنسمع البطل توماس الذي يقف في النهاية وحده مع شقيقة روحه ريجينا ويلخص عالمه الباطن في هذه العبارة : « لا ، لا ياريجينا. ان كان هناك احد يحلم فانا هو هذا الحالم ، وانت ايضا حالمة .

من الواضح انهم اناس بلا عاطفة او شعور . انهم يسعون في الارض ، وينظرون ما يعمله الناس الذين يحسون انهم يعيشون فيهذا العالم كما يعيشون في بيوتهم ! وهم يحملون في نفوسهم شيئا لا يشعر به هؤلاء الناس . انه الغوص كل لحظة في اعماق كل شيء الى غير قرار . دون ان يندثروا او يهلكوا . انها حالة الخلق » .

ومن الخير ان نسجل هنا تلك اللوحة التي دونها موزيل في مذكراته عن شخصيات المتحمسين ، ويمكن ان نلمح فيها وصفا نفسيا للتطور الاجتماعي ، كما يمكن بطبيعة الحال ان نجد فيها تعبيراً عن خصائص المسرح الملحمي والارسطي علىالترتيب :

غير محدد	محدد
يتجاوز الحقيقة	حقيقي
يتجاوز نطاق المشروع	مشروع
حالمون مجردون منالعاطفة	متعاطفون
غير اجتماعيين	اجتماعيون
قلقون منالناحية الميتافيزيقية	مطمئنون من هذه الناحية
منبوذون	منتمون
سلبيون ومعارضون	عمليون
لكل نظام قائم ولكل اصلاح	

* * *

وتعود مشكلة التفاهم والتواصل بين الناس في المجتمع الحديث الى الظهور عند شاعر وكاتب كبير من مواطني موزيل ، وهو « هوجو فون‌هوفمنستال» (١٨٧٤ ـ ١٩٢٩) فيملهاته التيسماها «الصعب» (*). وهذا الصعب او المتعنت هو الدوق « بول » الذي صور الشاعر في شخصيته طبقة انبلاء النمسويين في القرن الماضي لحظة سقوطهم في الحضيض ، وجعله رمزا لكل علامات التدهور والانحلال . ويصبح هذا الدوق العاجز عن اتخاذ قرار حاسم في حياته ، الخائف كل الخوف من التعبير عن نفسه بوضوح ، او الاقدام على اي فعل او تحقيق اي اتصال بينه وبين غيره من الناس ـ يصبح رمزا للواقع المتغير من حوله . ونجد البيئة المحيطة به التي لا تكف عن الالحاح عليه بالفعل والكلام اولى منه بالسخرية وابعث على الضحك ، وان كان نشاطها لا يؤدي الا الى سلسلة منسوء التفاهم شبيهة بما نعرفه في مسرح تشيكوف : ان اكثر ما يشغل بال « كارل فون بول » هو شكه في قيمة الكلمة وجدواها . انه يقول لهيلينه التنفيل : « مما يبعث قليلا على الضحك ان يتوهم الانسان في نفسه القدرة على احداث تأثير كبير عن طريق كلمات محبوكة ، في حياة يتوقف فيها كل شيء في نهاية الامر على اخر الامور واعصاها على التعبير. ان الكلام يقوم على تقدير للنفس سخيف مبالغ فيه . ويعمد هوفمنستال في اثناء اللقاء الذي يتم بين بول وهيلينه الى القضاء على صعوبة التفاهم بينهما في اللحظة التي يهدد فيها هذا التفاهم بان يصبح شيئا فاجعا وساخرا ، ثم يعود فيحقق التوازن في شكل كوميديا اجتماعية تعد من خير الكوميديات التي عرفتها اللغة الالمانية القليلة الحظ من هذا اللون الادبي . ذلك لان الكوميديا ،كما يقول هوفمنستال لصديقه ومواطنه بورخارت ، هي اصعب الفنون الادبية . فهي قادرة على تصوير اعقد الامور واحفلها بالخطر والرهبة في صورة من التوازن المشحون باقصى طاقة ممكنة ، بحيث تثير دائما ذلك الانطباع الذي يوحي بالخفة واللعب .

هنا نجد مرة اخرى كيف تمكن المؤلف من التعبير بالشكلالكلاسيكي عن موضوع يتجاوز هذا الشكل وينافيه . وطبيعي ان هذا الموضوع الذي عالجه الكاتب بحيطة وحذر ابعد ما يكون عن ملاءمة الاطارالتقليدي للدراما الارسطية .

* * *

فاذا اتجهنا الى كاتب اخر مثل جرهارت هاوبتمان (١٨٦٢ ـ ١٩٤٦) وجدنا ان صعوبة التفاهم تعبر عن نفسها بشكل اوضح قليلا ممن سبقه من الكتاب . ومن المعروف ان شخصيات هاوبتمان تفقد القدرة على الكلام في المواقف الحافلة بالاثارة والانفعال . انها تتعثر حينئذ وتبحث عبثا عن الكلمة المناسبة . ولقد لاحظ موزيل ان شخصيات مسرحية هاوبتمان المشهورة « ميخائيل كرامر » لاتستطيع ان تعبر تعبيراً دقيقا عما يحركها ويهزها ، وانما تشير فحسب الى ان هناك شيئا يحركها ويهزها . ولهذا نجد روزه بيرند وارنولد كرامر يهلكان بسبب عجزهما عن الكلام . فالمخلوقة البائسة روزه بيرند لا تستطيع ان تتكلم ولذلك تدفعها البيئة المحيطة بها الى الموت . وارنولد كرامر يكتم سره فيحرم الحياة على نفسه . وهكذا تتحول لغة كرامر العجوز على تابوت ابنه الى تعبير شاعري خالص عن عالمه الباطن : « اين نرسو ؟ الى اين نسير ؟ لم نهلل في بعض الاحيان للمجهول ؟ نحن الصغار ، الضائعين في العالم المخيف ؟ وكاننا نعرف الى اين . هكذا هللت وفرحت ! وماذا عرفت ؟ لا اثر لاعياد الارض ! ولا لسماء القديسين ! لا هذه ولا تلك ، فماذا .. ماذا سيكون المصير في النهاية ؟

هذه الكلمات التي لا تكاد تفهم ، والتي تلمس ذلك الشيءالذي طالما حاول الدوق بول عند هوفنستال ان يعبر عنه فوجده عصيا على التعبير ، هذه الكلمات لا تكاد تقول شيئا ولا تكاد تعبر عن شيء. انها تنتهي بسؤال حائر حزين .

ان مسرحيات هاوبتمان ذات النزعة الطبيعية تلتقي مع مسرحيات ابسن وتشيكوف وموزيل وهوفمنستال التي تلمس مشكلة الفعل ، كما تعبر عن عجز شخصياتها عن التفاهم مع المجتمع او الاتصالبالغير. ومن المعروف ان هاوبتمان تاثر تاثرا كبيرا باعمال بوشنر ، وان معظم ابطاله في مرحلته الطبيعية ابطال سلبيون ـ مثلهم مثل فويسك لبوشنر ـ يتبدد فعلهم في دوامة الصراع بين ذواتهم وبين العالم المحيط بهم . واذا كانت الظروف والضغوط الاجتماعية تحاصرهم من كل ناحية ، فان عواطفهم المشبوبة تغلهم وتقيدهم . واذا كان العالم

(*) راجع ان شئت ملخصا لهذه الرواية في كتابي عن «التعبيرية» ص ٧٢ ـ ٧٥ الذي ظهر في سلسلة المكتبة الثقافية ، العدد ٢٦٠ ، مارس ١٩٧١ .

(*) Der Schwierige

الخارجي يحدد تصرفاتهم ، فان عالمهم الباطن ليس باقل تحديدا لهم. ان شخصيات مثل «ارنولد كرامر » او السائق هينشل او روزه بيرند او هيلنه كراوزه مسرحية « قبل شروق الشمس » ـ كل هذه الشخصيات تختنق في جو البيئة المحيطة بها كما تختنق في مأساتها الباطنة. ولا يكفي ان تردد هنا شعار الطبيعيين عن البيئة والوراثة ، فالمضمون الكامن في هذه المسرحيات اكبر من ان يحده اطار تقليدي.

* * *

ثم جاء من يعارض هاوبتمان ويواجه النزعة الطبيعية باشكال درامية جديدة . هاهو ذا فرانك فيديكند (١٨٦٤ ـ ١٩١٨) يوسع من نطاق مسرحية فويسك ـ التي كانت في جوهرها دراما غنائية قصصية ـ ويضيف اليها نغمة الاحتجاج ، ويصوغ مسرحياته في ثوب الاشكال المسرحية البسيطة الصاخبة بالتهريج والالوان والصراخ ، التي نعرفها في الموالد والاسواق والاحتفالات الشعبية والسيرك حيث يروي الراوية حكاية مخيفة او يطالب باخذ ثار او انقاذ عرض . كان المجتمع في المسرحية الطبيعية موضع هجوم واحتجاج ، ولكنه ظل وسطا معترفا به . وجاء فيديكند فعبر عن رفضه له واحتجاجه عليه عن طريق مسرحياته « غير الاجتماعية » التي تدور في جو السيرك او اوساط الفنانين والفنانات . وتتغلغل العناصر الفنية الراقصة في بناء الدراما وتصبح وسيلته للهجوم على النظام الاجتماعي السائد . وهكذا يفسح فيديكند مجالا واسعا للمشهد الراقص ومشاهد التمثيل الصامت (البانتوميم) على خشبة المسرح ، كما يتابع تراث بوشنر وجرابه وحركة العاصفة والاندفاع فيسير مثلا في بنائه لمشاهد مسرحيته (صحوة الربيع ١٨٩١) على طريقة اللوحات المفردة المستقلة بعضها عن البعض ، التي تبدو كأنها مراحل متعددة من حدث واحد ، صفت الى جانب بعضها البعض كما تصف قطع الفسيفساء . وقد كتب فيديكند مسرحيته « شراب الحب » (١٨٩١) التي يحتل فيها التمثيل الصامت حيزا اوسع ، ثم اتجه بعد ذلك الى تاليف مسرحيات توشك ان تكون تمثيليات صامتة خالصة ،وراح يؤكد اسلوب العاب الاسواق الشعبية والاعياد السنوية فجعل لكل لوحة عنوانا ملحميا على طريقة المنادين والهتافين في تلك الاسواق، كان يقول مثلا في بداية احدى هذه اللوحات (*) :« كيف راحت الامبراطورة فيلسيا تشكو لكبيرة معلميها عن آلامها النفسية ، واي انواع العلاج وصفها لها طبيبها الخاص ديدي زويدوس للتغلب على هذه الآلام والاختيار العجيب الذي صممت عليه الامبراطورة فيلسيا التي تبني عليه سعادتها » .

هكذا حاول فيديكند ان يكمل خشبة المسرح التقليدية بالمشاهد والمناظر المعروفة في مسارح المنوعات والمسارح الاستعراضية ، فخرج على اتجاه المدرسة الطبيعية واخذ يؤكد الجانب المسرحي ، والرقص ، واستخدام الاقنعة ، والدلالة الرمزية والمعنوية للمحسوسات. واذا كانت شخصيات هاوبتمان لم تستطع ان تعبر عما يجيش في باطنها تعبيرا صريحا ، فقد راحت شخصيات فيديكند تتكلم بوضوح، وتعرض على الانظار ما يجب على كل عين ان تراه . ولهذا تحولت الغنائية الشاعرية في المسرح الطبيعي الى الوان من التهكم والمعارضة الغنائية الساخرة ، عبرت عنها القصائد القصصية التي تتلى في الاسواق ، واقتربت بهذا كله من طريقة المغنين المتجولين والشحاذين والدجالين . وهذا التركيز على عناصر ملحمية الى جانب عناصر اخرى مسرحية خالصة ، واستخدامها معا للاحتجاج والسخرية باوضاع اجتماعية بعينها ، يخلق اهم ركيزة يعتمد عليها المسرح الملحمي ، الا وهي البعد عن الحدث الدائر على خشبة المسرح او ما يمكن ان نصفه تجاوزا بالموضوعية المتهكمة . ولا شك ان هذه العناصر التي ظهرت في مسرح فيديكند كان لها اثر كبير على تطور الشكل الدرامي فيما بعد ، وبالاخص عند برشت .

* * *

اما اوجست استرندبرج (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) فقد كان له دور كبير في « خلخلة » المسرح الطبيعي وانفاذ من جدران النزعة الطبيعية. هنا نجد ان الرؤيا او اللوحة الباطنة هي التي فجرت بناء الدراما الارسطية ونقلت المشهد ، ان جاز هذا التعبير ، من الخارج الى الداخل . فبعد ان أسس استرندبرج ما سماه « بالمسرح الحميم » سنة ١٩٠٦ انتقل الى شكل الفصل الواحد فيما يسمى بمسرحيات الغرفة مثل المحرقة ، والبرق ، وصوناتة الاشباح . ونستطيع ان نعتبر كل هذه المسرحيات بمثابة لوحة واحدة مركزة في عدة مشاهد . لم يعد الحدث هو الذي يسيطر عليها ، بل أصبح الان يقوم بدور الوسيط ويحمل الرؤيا الباطنة في اعماق النفس .

ثم سار استرندبرج في تطوره من مسرح الغرفة الى مسرحية الحلم (١٩٠١ ـ ١٩٠٢) والى دمشق (١٨٩٧ ـ ١٩٠٤) . وما حدث في مسرحيات الفصل الواحد تكرر في مسرحيته المشهورة « حلم » ، نفذت الرؤيا الباطنة من اطار المسرحية الطبيعية ، وافسح المنطق والتسلسل العلي مكانهما لمنطق الحلم وقوانينه الداخلية ، وأصبح المكان والزمان مجرد وسائل درامية لا وحدات تقليدية ، يلجأ الكاتب اليها لتجسيم عالم الذكريات والوعي الباطن في مشاهد ولوحات ، ويسبق بذلك التحليل النفسي وعلم النفس الفردي بسنوات طويلة ، ويزوده بحقائق قيمة عما يجري في عالم اللاشعور من غرائب وأسرار ومتناقضات . ولنقرأ ما يقوله استرندبرج نفسه في تقديمه لمسرحية الحلم : « حاول المؤلف في هذه المسرحية ان يحاكي الشكل غير المترابط للحلم ،وهو الذي يبدو مع ذلك في شكل منطقي . كل شيء يمكن ان يحدث ،وكل شيء جائز ومحتمل . الزمان والمكان لا وجود لهما ، والمخيلة تواصل نسج خيوطها على اساس واقعي لا اهمية له وتستحدث نماذج جديدة، خليطا من الذكريات والتجارب والخواطر الحرة والافكار المتناقضة المفاجئة ـ ان الشخصيات تنقسم وتتضاعف وتذوب وتتكاثف وتسيل وتتجمع . غير أن هناك شعورا يسيطر على كل شيء ، وذلك هو شعور الحالم ، وليس هناك بالنسبة اليه اسرار ولا تناقض ولا شكوك ولا قانون . انه لا يدين ولا يبرىء ، بل يقرر ما يجده فحسب » .

وليس من العسير ان نلاحظ من هذا النص ان استرندبرج يتحدث بنفسه عن وصف موضوعي يقوم على اساس موقف ملحمي . فالواقع ان دراما الحلم والدراما المرحلية (اي التي تبني الدراما من مواقف او مشاهد متتابعة تمثل كل منها مرحلة قائمة بذاتها) يلتقيان التقاء كاملا من حيث البناء والاسلوب . ومن هنا نجد في مسرح استرندبرج مجموعة من المشاهد المتتالية التي لا يجمع بينها حدث او فعل واحد بقدر ما تؤلف بينها ذات الحالم نفسه او «انا» البطل وهذا الحالم يمكن في الحقيقة ان نسميه(الانا الملحمية) التي تتحرك خارج الحدث المسرحي وتعلق عليه وتصفه عن بعد . والواقع ان مسرحية « الحلم » تحافظ على الشكل الاستعراضي المألوف في عروض المنوعات اكثر مما تحرص على شكل الحلم . ولهذا يسود المسرحية طابع العرض والبيان، بحيث تصبح محاولة لعرض العالم الذي نعيش فيه بكل ما يزخر به من مآس وآلام على ابنة الاله آندرا . وينطبق هذا الكلام على مسرحيات فيديكند التي تحدثنا عنها ، فهي تحرص على طابع العرض والاستعراض الذي سيلعب دورا هاما في مسرح برشت فيما بعد . صحيح ان الفرق بين الكاتبين فرق أساسي ، اذ اهتم فيديكند بابراز الحركة الخارجية على عكس استرندبرج الذي اعتمد على الصورة الداخلية او الرؤيا الباطنة التي تحدد البناء الدرامي لديه . ومع ذلك فقد فتحا للمسرح ابواب عالم جديد تتناثر فيه الافكار والاراء والمشاعر دون ان تدور حول مركز واحد ، ويهتم بواقع جديد هو واقع الحلم والرؤيا الذي يختلف عن

(*) في مسرحيته امبراطورة البلد المكتشف .

الواقع المحسوس . لم تعد اللوحة فوق خشبة المسرح مجرد ديكور او زينة تابعة للنص او الشخصية ، بل اصبحت رمزا وموضوعا من موضوعات الادب والفن . ويكفي ان نتذكر مشهد الباب السري أو مغارة الدموع التي تتسمع لها اذن اندرا (في مسرحية الحلم) ، او قاعة انتظار الارواح (في مسرحية الى دمشق) .

ولا شك ان استرندبرج قد مهد الطريق للحركة التعبيرية ، بل لعله قد عبده كذلك للحركة السيريالية . والمهم ان الدراما لديه قد اصبحت هي دراما الانا أو الذات الباطنة ، وان تفاصيل الحدث الواقعي — من مشاعر الاثم والذنب او المنازعات العائلية المألوفة او مشكلة المال الذي يحصل عليه البطل — صارت مسائل تافهة ، بل ان فلسفة المؤلف ورأيه في الكون والحياة لم تعد ذات خطر ، لان مسرحية مثل ((الى دمشق)) قد اصبحت مسرحية ((الانا)) التي تعرض المراحل التي تمر بها هذه الانا عرضا ملحميا هائلا ، ولان هذه الانا قد اصبحت هي الدراما نفسها ، وكل ما نراه امامنا من شخوص واحداث وصور ولوحات وحوار ليس في حقيقة أمره غير مفاجاة (مونولوج) يتحدث فيها المؤلف مع نفسه ويحاور رؤياه الباطنة او يحاول استكشاف اغوارها والتعليق على ما يدور فيها . وكأن كل هذه الشخصيات التي تتحرك على خشبة المسرح من شحاذين واطباء وقسس وامهات وأبناء .. الخ لا تخرج عن كونها تعبيرات مادية عن ذات الكاتب القلقة ، وصورا تجسم ما يضطرب فيها من قوى متناقضة . ولذلك ليس عجيبا أن نرى الحدث الخارجي والحوار يتحولان الى الشكل الطقوسي المعروف في مسرح العصور الوسطى ، وان نلاحظ اتساع الرقعة التي تشغلها المسرحية فتتخذ باجزائها الثلاثة شكلا ملحميا تدور احداثه في دائرة بحيث تخرج المشاهدين من نقطة المركز لترجع اليها في النهاية ، وتقفل هذه الدائرة مع ختام المسرحية . ولا شك اننا نلتقي هنا بذلك الشكل الساخر المتجانس الذي التقينا به في ملهاة ((ليونس ولينا)) ، كما نلتقي كذلك بالشكل الذي عرفناه في ((فويسك)) بمشاهدها التي تتتابع لاهثة محمومة ، لنتبين في الحالين اننا امام صورة جديدة من صور الدراما غير الارسطية ، سيكون لها فيما بعد شان كبير .

وعلى العكس من استرندبرج الذي تعبر رؤاه الباطنة عن واقع خارجي ممزق منهار، نجد انفسنا الان امام «بيراندللو»(*) الذي يتفكر في هذا الواقع ويتامله . ان اعماله الادبية كلها تدور حول مشكلة المظهر والحقيقة ، والقناع والوجه ، والواقع الخارجي والواقع الداخلي ، وانقسام شخصية الانسان في المجتمع الحديث او بالاحرى تفتتها الى شخصيات ((ذرية)) عديدة .. انه يسال في كتاباته كلها هذا السؤال البسيط : أين القناع واين الوجه ؟ لذلك يصبح المسرح عنده ، كما كان عند بوشنر ، رمزا للمجتمع الحديث . كما يصبح وسيلة للكشف عن وجهه الحقيقي أو للكشف عن الهاوية الفاصلة بين المظهر والحقيقة ، وهي الهاوية التي انشقت بالفعل تحت قدمي بوشنر.

وليس من المستطاع في هذا المجال الضيق ان نستعرض مسرحيات بيراندللو العديدة او رواياته واقاصيصه التي لا تقل عنها اهمية . ولكننا سنكتفي بالنظر في بعض هذه المسرحيات التي تخدم الغرض الاصلي من هذه السطور . فمسرحية ((كل على طريقته (١٩٢٤))) هي في الحقيقة مسرح في مسرح ، على النحو الذي رأيناه من قبل عند ((لودفيج تيك)) . فهناك مسرحية اجتماعية تعرض على خشبة المسرح، وفي الفترات التي يتوقف فيها التمثيل يتنافس المتفرجون (من فوق الخشبة !) حول المسرحية ، وتتكشف فضيحة عامة فيوقف عرض الفصل الثالث . ويعلق بيراندللو على هذا بقوله : ((ان اظهار ممرات المسرح والجمهور الذي شاهد الفصل الاول يهدف الى بيان ان التمثيل الذي ظهر منذ البداية كانه شان من شئون الحياة اليومية ليس في حقيقته الا وهما او خيالا متقن الصنع)) ... فالكوميديا التي تعرض على خشبة المسرح تعكس كوميديا المجتمع ، والكاتب يكشف القناع عنها ويوجه الهجوم اليها وهي على الخشبة .

أما مسرحيته المعروفة ((هنري الرابع)) (١٩٢٢) فبطلها نبيل شاب يعتقد المحيطون به انه مصاب بالجنون ، ويقوم بتمثيل دور الملك البائس العظيم هنري الرابع (١٥٥٣ — ١٦١٠) ويتقمص شخصيته الى الحد الذي يدفع من حوله لشفائه من هذا الجنون . ولكن الاحداث تكشف عن انه ليس مجنونا كما يظن الناس ، وانه لعب دوره عن وعي كامل ليفضح حقيقة بيئته واصدقائه . ان الثوب الذي لبسه هو على حد قوله صورة مشوهة من تلك اللعبة الضخمة الساخرة التي نقوم فيها مختارين بدور الحمقى عندما نتنكر عن غير علم منا في زي ما يبدو لنا انه الواقع . وهكذا يصر على ابقاء القناع على وجهه متحديا العالم المحيط به ..

المسرح عند بيراندللو يؤدي نفس الدور الذي اداه هاملت عندما وضع قناع الجنون على وجهه ليتمكن من اكتشاف الحقيقة . وبيراندللو يفعل ما فعله هاملت كذلك عندما يجعل من المسرح مرآة ينعكس عليها الواقع ، لكي يكشف عن حقيقة هذا الواقع الخارجي او بالاحرى عن كذبه . ويبدو ان بيراندللو قد يئس في اواخر حياته من جدوى هذه اللعبة الخطرة . فهو في مسرحيته الاخيرة التي لم تتم (عمالقة الجبل — ١٩٣٦) ينتهي الى ان هذا الكشف عبث لا طائل وراءه — فالعمالقة — وهم يرمزون للعالم الخارجي — يحطمون عالم التمثيل الذي يعلن لهم الحقيقة . ((لقد اساءوا فهم ثورة الدمى)) . وهي علامة سيئة . لانها تدل على ان بيراندللو قد يئس من مهمته اذ لم يعتقد ، كما اعتقد برشت فيما بعد — ان باستطاعته تغيير العالم عن طريق المسرح .

اذا كانت هذه المسرحيات تبين لنا نوعا من التامل المفارق للحدث — وهو من اهم عناصر المسرح الملحمي كما سبق القول — فان مسرحيته الشهيرة ((ست شخصيات تبحث عن مؤلف)) (١٩٢١) تدفع به دفعة قوية داخل اطار المسرح الملحمي الحديث . انه هنا يناقش الموضوعات التي يطرحها على المسرح مستخدما شكل مسرحية المجتمع . بل انه يقترب من المدرسة الطبيعية عندما يضع الشكل موضع الشك والسؤال عن طريق الموضوع الذي يعالجه . وهو في مسرحيته ((الليلة نرتجل التمثيل)) (١٩٣٠) كما في مسرحيتيه السابقتين ينفذ من هذا الشكل او يفجره عن طريق الوقف المسرحي نفسه . فليس هذا الموقف الا نموذجا يقدمه للمناقشة او مناسبة تمكنه من قطع خيوط الحدث او ايقافه تماما عن طريق التامل فيه والتعليق عليه . وليست مسرحية ((ست شخصيات تبحث عن مؤلف)) سوى نموذج مسرحي خالص ، ولا تخرج عن كونها وسطا يجسم افكاره وخواطره بشكل درامي في مشاهد متخيلة . فثمة مسرحية تدور تجاربها ، واذا بالشخصيات الست تندفع الى خشبة المسرح بحثا عن المؤلف الذي تركها ناقصة على الورق وتعرض على مدير المسرح والمخرج ((مسرحيتها)) على امل ان يحققها على الخشبة . هذه الشخصيات الست التي خلقها خيال مؤلف انما تمثل الواقع الداخلي او الحقيقة الباطنة . انها تقتحم العالم الخارجي الذي يحيا فيه الممثلون كما تفوقه صدقا وواقعية . وفي اللحظة التي يتحول فيها هذا الواقع الداخلي الى واقع خارجي ملموس ، في اللحظة التي تنطلق فيها رصاصة المسدس فتقتل احد الاشخاص ، يهرب الممثلون ملتمسين النجاة ، لانهم ليسوا الا قوالب جوفاء للواقع الخارجي .

بهذا تنتهي المسرحية . ولكنها لا تنتهي الى حل . فلا يزال البحث مستمرا عن جسر يصل الواقع الداخلي بالواقع الخارجي . ولو نظرنا للمسرحية من ناحية الشكل لوجدناها تتحرك على مستويين مثل مسرحية «لكل حقيقته» . فالشخصيات الست تعرض مسرحيتها على الممثلين ، ومدير المسرح والممثلون يقطعون هذه المسرحية بأحاديثهم او اعتراضاتهم . والشخصيات نفسها تخرج عن دورها من حين الى حين لتشرح موقفها او تبرره ، كما ينعكس انقسامها بين المستويين — بين الواقع الداخلي

(*) تجد مزيدا من التفصيلات في مقال ((ماساة بيراندللو)) في كتابي (البلد البعيد)، ص ١٩٢ — ٢١٨ .

والخارجي ، بين الشخصيات والممثلين ـ مرة اخرى على الواقع الداخلي الذي تقوم بتمثيله والخارجي الذي يتجلى في تأملاتها وتعليقاتها ، اي انها تبرر موقفها او عالمها الداخلي للممثلين الذين يصورون العالم الخارجي او « الحقيقي » . وهكذا يتم نوع من التبادل بين طبقتين من طبقات الواقع يعمل على ائتلافهما معا ، وبهذا يتذبذب الشكل الدرامي بين المستويين او قل انه يذوب ، كما يصبح التأمل اهم من الحكاية والحدث . فالحكاية تنسحب اذا امام التأمل ، وهذا امر سيكون له دور كبير في المسرح الملحمي الحديث .

ان الشخصيات الست المشهورة تتعذب لانها لا تستطيع ان تتحقق في الواقع ، وان كان المؤلف قد اعطاها من الحيوية والحياة ما لا يحلم به الاحياء ! تصرخ احدى هذه الشخصيات قائلة : « الحقيقة يا سيدي ، الحقيقة ! » فيرد عليها مدير المسرح قائلا : نعم نعم . ستكون الحقيقة ، ولكن يجب ان تفهموا ان مثل هذه الحقيقة لا وجود لها على خشبة المسرح » .

هنا تنفتح هاوية بين الواقع والحقيقة نستطيع اليوم ان نقول انها من اهم خصائص الوجود الحديث . ولقد كان لبيراندللو الفضل في الاشارة اليها . ولعله قد اراد شيئا من ذلك حين قال عبارته المشهورة : « قال نيتشه ان اليونان قد نصبوا تماثيل بيضاء امام الهاوية لكي يحجبوها عن الانظار . اما انا فأحطم التماثيل لاكشف عن هذه الهاوية » . . .

* * *

كان بيراندللو آخر الكتاب المسرحيين الكبار الذين مهدوا للدراما غير الارسطية في العصر الحديث . رأينا عنده وعند غيره من الكتاب من امثال بوشنر واسترندبرج وفيديكند وتشيكوف وغيرهم كيف تخلخل اطار الدراما الارسطية من وجوه عديدة ، ووضعنا ايدينا على بعض العناصر التي تطور بها الكتاب المتاخرون حتى تكون ما نسميه اليوم بالمسرح الملحمي . ونحب ان نسأل الان عن العوامل التي ادت الى هذا التطور : هل كانت هناك ضرورة لتجاوز البناء الارسطي للدراما ؟ وهل تكمن هذه الضرورة في تطور المجتمع والحضارة الحديثة ام انها كانت مجرد نزوة فنية امعن فيها الكتاب كيفما شاء لهم الهوى ؟!

الحق ان تاريخ الدراما يسجل اشكالا عديدة من الدراما غير الارسطية ولا يدع مجالا للشك في وجود عوامل عديدة ادت الى هذه الاشكال او الاساليب المختلفة من البناء المسرحي . ونستطيع ان نقرر بادىء ذي بدء ان المادة او المضامين التي عالجها الكتاب في معظم اشكال المسرح الملحمي كانت مضامين لها طابع الامتداد والاتساع المكاني . ولعل عبارة شيلر التي اشرنا اليها فيما تقدم ان تكون مصداقا لهذا الكلام . فقد قال ان التراجيديا ـ وهو يقصدها بالمعنى الارسطي ـ لا تتناول الا اللحظات الحاسمة او الاستثنائية في تاريخ البشرية . اما الملحمة فتتناول تاريخ البشرية كله بما فيه من ثبات واستقرار ونظام .

يبدو اننا اصبحنا الان في حاجة الى تحديد معنى الدراما والشروط التي تجعلها ممكنة ! ولقد قام بذلك الباحث « بيتر زوندى » في كتابه « نظرية الدراما » (*) ، واعتمد على محاضرات هيجل في علم الجمال لينتهي الى ان الدراما الارسطية تقوم على العلاقات الموجودة بين الناس ، وانها مكان الاختيار الحر ، وانها اولية مطلقة بمعنى انها لا تتعلق بشيء يأتي من خارجها ، كما انها تتم في وحدة زمانية مكانية مطلقة . وقائمة على الترابط العليّ .

ولو نظرنا الى الانتاج الدرامي في اواخر القرن التاسع عشر على ضوء هذه الحقائق لوجدناه يتخلص منها واحدة بعد الاخرى ، بعد ان زلزلت الارض من تحتها نتيجة للرؤية الجديدة والواقع الجديد . فالعزلة والتفكك في العلاقات بين الناس قد حلت محل الترابط الوثيق بينهم ، والظروف والضغوط الاجتماعية التي تجدد فعل الانسان اخذت تخنق اختياره وارادته الحرة ، والرؤية الكونية او الايديولوجية الجديدة قد ادخلت الفرد في علاقات جديدة أو بالاحرى فرضت عليه العزلة وجردته من كل علاقة خارجة عنه ، والعلية والترابط المنطقي قد تحطما ، والمكان والزمان صارت لهما وظيفة جديدة .

ادت ازمة الدراما الارسطية او الكلاسيكية الى ظهور مجموعة من التجارب الدرامية التي نظر اليها النقاد التقليديون نظرة الشك والارتياب . ولكن هذه التجارب قد تاكدت اليوم بعد ان شارك فيها كبار الكتاب واصبحت جزءاً لا يتجزأ من رصيد المسرح العالمي . ولذلك بات من الضروري ان ننظر الى الاشكال الدرامية الجديدة نظرة الجد والاهتمام ، لنجد ما يبررها في روح العصر التي كانت استجابة له . واذا كان المضمون الجديد او المادة الحديثة كما قال « جوته » قد استلزمت اشكالا درامية غير ارسطية ، فقد وجب ان نبحث طبيعة هذا المضمون الجديد وهذه المادة الحديثة .

راينا كيف كانت الدراما عند استرندبرج وبيراندللو في اواخر القرن الماضي واوائل هذا القرن رد فعل للتغير الاجتماعي والتطور الاقتصادي . ولقد ادى هذا الى غلبة النزعة العقلانية على الانسان الحديث واهمال نزعاته الباطنة او سد الطريق في وجهها ، فلم يكن امام الفن ـ والفن الدرامي بوجه خاص ، الا التعبير عن هذا الواقع الجديد او التنفيس عنه بالاغراق في تصوير العالم الباطن بكل ما يجيش به من اضطرابات وازمات ، او الهجوم على العالم الخارجي ـ عالم الطبيعة والمجتمع على السواء ـ الذي تحطم وتفتت ولم يعد من الممكن التمييز فيه بين الواقع والمظهر والحقيقة والقناع .

حاولت الدراما ـ بعد انحسار موجة المدرسة الطبيعية ـ ان تقدم على المسرح « صورة للعالم » من خلال العالم الباطن ، كما حاولت ان تكون هذه الصورة وافية وشاملة على قدر الامكان (على نحو ما حاول سترندبرج على سبيل المثال ان يصور العالم من خلال الحلم في مسرحيته المعروفة بهذا الاسم) . وهكذا برزت اهمية وجهين من وجوه الدراما الملحمية في المسرح الحديث ، فراحت من ناحية تعالج مواد لها طابع الشمول وتقدم مضامين تعبر عن مواقف كلية ممتدة في المكان والزمان ، كما استطاعت من ناحية اخرى ان تدخل العالم الباطن في بنائها بكل ما ينطوي عليه هذا العالم من ذكريات واحلام ورؤى ومفارقات.

هذه الصورة التي حاولت الدراما الملحمية ان تنقلها عن العالم من خلال تصورها للعالم الباطن يمكن ان نصفها بانها رؤية للكون او نطلق عليها كلمة « الايديولوجية » التي شاعت اليوم على الالسنة . والواقع ان عصرنا ، سواء شئنا هذا او لم نشأ ، هو عصر الرؤية الشاملة او عصر الايديولوجيات . ولقد حاول هيدجر في كتابه « طرق مسدودة » (*) ان يحدد معنى هذه الكلمة التي اصبحت طابع العصر . فالمقصود بالعالم هو وصف الموجود باكمله . والعالم بهذا المعنى ليس مقصورا على الطبيعة او الكون ، بل يدخل فيه التاريخ كما يدخل فيه علة الوجود ومبداه ايا كان تصورنا لعلاقته بالعالم .

واذا فصورة العالم او الرؤية الكونية او الايديولوجية او ما شئنا من اسماء تعبر عن وجهات النظر الشاملة التي اصبحت طابع العصر الحديث ـ وهذه الصورة في الواقع لوحة يقدمها الانسان عن عالم الموجودات باكمله ، العالم الذي نتصل به ونرتب حياتنا فيه وننظر اليه كنظام قائم امامنا . فالانسان الحديث يتصور صورة عن العالم او عن الوجود كما يقول هيدجر ، وهو حين يتصور هذه الصورة انما يضع

(*) بيتر زوندى ، نظرية الدراما الحديثة ، فرانكفورت ، دار نشر زوركامب ، ١٩٥٦ .

(*) مارتن هيدجر ، طرق مسدودة ، ص ٦٩ ـ ١٠٤ ، فرانكفورت على الماين ، دار نشر فيتوريوكلو سترمان ، ١٩٥٢

نفسه فيها او يعرض نفسه ضمن المشهد الذي يصوره ويتصوره . عالمه اذا قد اصبح هو العالم كما يتصوره هو ، لا العالم الذي حاول مثلا الحكيم الاغريقي القديم قبل سقراط ان يتصوره ويفهمه كما هو في ذاته . ووجود العالم مرتبط برأيه فيه ، وهو كذلك موضوع احلامه ومستقبله ومستقبل البشرية التي نعيش فيه . ولذلك اصبحت علاقته بالعالم او بالوجود في مجموعه هي علاقة رؤية وتصور ، واصبح يتنازع مع غيره من بني الانسان او يتفاهم معهم بسبب قربهم او بعدهم عن رؤيته وتصوره ووجهة نظره في هذا العالم ، كما اصبح تاريخ العالم الحديث هو تاريخ الصراع والشر والجذب وانهار الدماء التي تفرق بين الرؤى ووجهات النظر والايديولوجيات ، وهو صراع مرير يستخدم الانسان فيه كل قدراته في العلم والحساب والتخطيط والتدمير ، بل كذلك في الفن والخلق والابداع .

اذا صح هذا تفسيرا للعصر الذي نعيش وتتعذب فيه، فمن الطبيعي ان يكون المسرح تعبيرا عنه وان يصبح بدوره مسرح وجهات النظر الشاملة في الوجود او مسرح الايديولوجية (مهما كان من كراهيتنا لهذه الكلمة الاخيرة التي طالما سببت ولا زالت تسبب الكوارث لابناء الارض !.) وطبيعي ايضا ان الدراما الارسطية يمكن ان تصور وجهات النظر الشاملة او الايديولوجية كما يمكن ان تصورها الدراما غير الارسطية . فهي في الدراما الارسطية تعبير عن الوان الصراع الفردي الذي يدور بين الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض . وهي في الدراما الملحمية تصوير للكون في مجموعه ومحاولة للتعبير عن العالم تعبيرا شاملا يتجاوز حدود العلاقات الفردية ويسمح بالنظرة التاريخية او بالنظرة المتعالية على التاريخ . والواقع ان الدراما غير الارسطية قد قدمت هذه الصورة الشاملة للعالم بطريقتين : اما بتصوير موقف كلي تصويرا تاريخيا (كما هو الحال مثلا في مسرحية موت دانتون لبوشنر) او برسم صورة شاملة للعالم على اساس نموذج مثالي (كما في مسرحية المسرح العالمي الكبير لكالديرون) . والنموذج الذي نشاهده كذلك في مسرحيات كالديرون التي سبق الحديث عنها (الفصول المقدسة او الاوتو ساكرامنتال) يمكن ان يعالج المكان والزمان والمواقف والاحداث كما يشاء وتشاء الصورة التي يريد تقديمها للعالم .

ومسرح الايديولوجية الذي تعبر عنه تجارب القرن الماضي واوائل هذا القرن يتصف بصفة اخرى تعكس رؤية الانسان لهذا العالم كنظام قائم يسعى بكل قواه الى فهمه والسيطرة عليه — وهي صفة التأثير والتعليم . ويتصل بهذا التأثير والتعليم او يكرس لخدمتهما عنصر تقابله في المسرح التقليدي كما نقابله في المسرح الملحمي الحديث بوجه خاص ، الا وهو عنصر التأمل والتعليق . فالمسرح الملحمي قد جعل المتفرج هو البطل (*) . والانا الملحمية قد اصبحت تفرض نفسها بقوة وتتدخل بين خشبة المسرح وبين القاعة التي يجلس فيها جمهور الشاهدين . ونعني بالانا الملحمية هنا الفني او الراوية او مدير المسرح او الشخصية التي تراقب الاحداث الجارية على الخشبة فحسب ، بل تعلق عليها بوجه عام ومطلق ، وتحدد مسارها الملحمي ، وتتصرف في المكان والزمان وتخلق من الشخصيات والاشكال والاحداث مايعينها على تصوير المثل الذي تريد ان تضربه للمتفرجين بقصد تعليمهم وتوجيههم والتأثير عليهم . هي اذا تقوم بدور الوسيط بين المسرح والجمهور . وهي تتأمل الحدث المسرحي من اعلى وتعلق عليه . وهي لا تكتفي بالتأمل الذاتي بل تتجه ايضا الى الجمهور لتشركه فيه . واذا اردنا ان نفهم الوظيفة الملحمية التي يقوم بها الراوية فعلينا ان نرجع الى ما

قاله عنه « جوته » في مقاله الذي سبق ان ذكرناه عن الادب الملحمي والادب الدرامي . يقول جوته في وصفه لهذا الراوية او المنشد :

« ان الراوية الذي يتناول الكل ويقتصر على حكاية الماضي وحده يظهر في صورة رجل حكيم يستعرض الاحداث في هدوء وتدبر ، ويهدف باسلوبه في الرواية الى تهدئة السامعين حتى ينصتوا اليه ويطيلوا الانصات عن طيب خاطر ، كما انه يوزع عليهم الاهتمام بالتساوي .. انه يتقدم للامام او يتراجع للخلف حسبما يشاء ويتابعه المستمعون حيث ذهب » .. وبقدر ما يستطيع الراوية ان يدمج المتفرج في تأمله ، بقدر ما يبعده عن الحدث المسرحي نفسه . ومن ثم يصبح الحدث بالنسبة للمتفرج المتأمل شيئا يمكن ان يراقبه من عل ، وبهذا يبتعد عنه هذا الحدث كما يبتعد هو عنه . هذا البعد يضفي طابع الموضوعية على الحدث المسرحي بما يجعله « مثلا » او « نموذجيا » ، ويجرد الشخصيات من فرديتها ويجعلها اشكالا او نماذج او امثلة لجماعة او طبقة من الناس .

وفي تاريخ الدراما امثلة عديدة من هذا الانشطار او الانقسام الذي يتجلى في الحديث ومناقشة الحدث ، اعني كسر حاجز الوهم عن طريق التأمل والتعليق والمناقشة (كما راينا عند تيك وبيراندللو ، وكما لاحظنا عند بوشنر في اثناء الكلام عن القناع والوجه في مسرحية ليونس ولينا وان لم يؤثر هذا على الشكل الدرامي كما فعل عند الكاتبين السابقين) هذا الانقسام او الانشطار لم يقتصر على المسرح وحده . لقد كان نتيجة موقف تاريخي وظروف تاريخية معينة ، ولذلك امتد الى وجوه الفن المختلفة في العصر الحديث ، واصبح ظاهرة ملازمة له ، سواء في ذلك الفن التشكيلي او الشعر او الرواية الحديثة . المهم ان ظاهرة الانقسام هذه بين الفعل والكلمة او بين الحدث والتعليق عليه قد اصبحت كما تقدم وسيلة للتعليم والتأمل والتأثير وضرب الامثلة . ولا بد هنا من التفرقة بين التأمل في المسرح الارسطي او التقليدي عندما يتحدث الممثل مع نفسه في مونولوج وبينه في المسرح الملحمي ، لان التأمل هناك ليس الا لحظة يعود فيها البطل الى نفسه ليستجمع قراره او يستريح قبل الدخول في صراع جديد . انه تأمل لا يخرج به عن مسار الحدث ، لانه خيط داخل في نسيج هذا الحدث . وفرق كبير بين موقفه وموقف الراوية او المتحدث والمعلق في الدراما الملحمية ، فتأمله او تعليقه لا يندمج في تيار الحدث الدائر على المسرح ، بل يسير موازيا له او خارجا عنه ، بل ان هذا التأمل او التعليق او هذه الرواية هي الخيط الذي يمسك البناء الدرامي بأجمعه . ان الراوية يخرج عن دوره كما يخرج عن الحدث ويتجه للجمهور ليتحدث او يروي او يغني او يشترك في حوار مع مدير المسرح ، على نحو ما نرى مثلا في مسرحية « بلدتنا » لثورنتون وايلدر » .

هكذا نرى ان التأمل في الدراما الملحمية الحديثة هو الذي يحدد الحدث ، في حين ان التأمل في الدراما القديمة يرتبط بالحدث ويدخل في بناء المسرحية . ولذلك كان ارتفاع التأمل فوق الحدث او تبعية هذا لذاك في المسرح الحديث ذا اثر بالغ على الشكل نفسه . لقد اصبح الحدث كله مجرد موقف او حالة او مثل يضربه المعلق او الشخصية المتأملة بقصد التأثير او التعليم . ولذلك نجد في كثير من الاحوال ان الحدث الذي يصور على خشبة المسرح يسبب نوعا اخر من الانفصال بين الفعل واللغة بحيث يمكن تصوير كلام الراوية في صورة حركات تمثيلية صامتة على خشبة المسرح .

ونكتفي بهذا القدر من الكلام عن العناصر الشكلية التي جدت على الدراما الملحمية الحديثة ، على امل ان يتضح ما غمض عند تناولنا لنموذج تطبيقي منها . ويحسن بنا ان نجمل النقاط السابقة في جدول نقابل فيه بين المسرح الايديولوجي من وجهة النظر الارسطية والمسرح غير الارسطي :

(*) يصف احد النقاد المحدثين اهم خصائص المسرح الملحمي بانها هي « ردم الاوركسترا » اي الغاء الهوة الفاصلة بين الخشبة والصالة.

المسرح الارسطي

١ ـ البطل هو الشخصية الرئيسية
٢ ـ الحدث هو الاساس
٣ ـ الحدث يحدد التامل
٤ ـ التامل داخل في بناء الحدث
٥ ـ الدراما والحكاية شيء واحد
٦ ـ الرأي العام او الجمهور يحدد
٧ ـ المسار الزمني متضمن في الحدث
٨ ـ حدث يخطو الى الامام
٩ ـ شريحة من حدث
١٠ ـ تركيز الزمان والمكان في أضيق نطاق .
١١ ـ الاهتمام بالعلاقات بين الناس
١٢ ـ تقريب الحدث الى المتفرج بطريقة وجدانية .

المسرح غير الارسطي

١ ـ التامل هو الشخصية الرئيسية
٢ ـ التامل هو الاساس .
٣ ـ التامل يحدد الحدث
٤ ـ التامل مواز للحدث
٥ ـ الراوية ينفصل عن الحكاية .
٦ ـ الرأي العام يشترك في المناقشة
٧ ـ المسار الزمني يشعر به عن وعي .
٨ ـ صورة ، موقف ، حالة ، مثل
٩ ـ الحدث في مجموعه .
١٠ ـ اتساع رقعة الزمان والمكان
١١ ـ الاهتمام بتجاوز الجانب الفردي
١٢ ـ ابعاد الحدث عن المتفرج .

اما هذا الجدول فيلخص وجوه الانقسام او الانشطار الذي تحدثنا عنه في الدراما الحديثة وما يقابله في الدراما القديمة : ـ

الدراما الارسطية

ـ حـدث
ـ ممثـل
ـ مسار الحدث بصري
ـ منظـر
ـ ديمومة زمنية
ـ مكـان
ـ نظرية او راي

الدراما غير الارسطية

ـ تامـل
ـ راوية او محدث او مدير مسرح
ـ مسار الحدث لغوي سمعي .
ـ مكان للعرض
ـ اشارة الى الديمومة
ـ اشارة الى المكان
ـ مثل او عبرة او درس .

ومن الخير ان نوضح التقابل في هذين الجدولين بتطبيقه على نموذجين من الدراما الارسطية والدراما الملحمية على الترتيب . اما النموذج الاول فنستمده من احدى مسرحيات « شيلر » (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) وهي مسرحية « دون كارلوس » التي بدأ بها ، كما يقول النقاد ومؤرخو الادب ، المرحلة الكلاسيكية في انتاجه . واما النموذج الثاني فهو من خير الامثلة على المسرح بوجه عام ومسرح برشت بوجه خاص ، ونعني بها مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » (التي عرضت لحسن الحظ على مسرحنا القومي منذ سنوات قليلة وشارك في اخراجها الفنان سعد أردش .)

وشيلر يسير في بنائه لمسرحيته « دون كارلوس » على الاسلوب الارسطي ، فهو يضع الصراع في موضعه من العلاقات الانسانية المتشابكة بين الناس ، ويقيم بناءه على اساس من الاحداث التي يرويها التاريخ . ان الدسائس والمؤامرات هي التي تحدد سير الحدث الدرامي ، كما تحدده المصالح المعقدة المتشابكة بين الشخصيات المختلفة بحيث يصل الصراع الى قمته ثم يميل الى الحل والنهاية . والنسيج الداخلي للحدث هو الذي يحدد بناء المسرحية . والمشاهد المختلفة تتداخل من ناحية المكان والزمان في بعضها البعض كما تتداخل تروس العجلة . والمكان لا يتغير في المسرحية تغيرا ملحوظا سوى مرة واحدة ، اذ يدور الفصل الاول في مدينة ارانخويز وتدور بقية الفصول في البلاط الملكي في مدريد . غير اننا لا نحس كثيرا بهذا الفارق او هذا الفراغ الكبير الذي يفصل مكانين بعيدين مثل ارا نخويز ومدريد لان مسار الحدث الدرامي واتساقه المنطقي يملآن الفراغ ويقللان الشعور به الى اقصى حد . فنحن نرى تصميم الاجير دون كارلوس في المشهد الاخير من الفصل الاول على ان يرجو اباه الملك فيليب الثاني ملك اسبانيا ان يسلمه قياد البلاد الواطئة ، كما نراه ينفذ ما صمم عليه في بداية الفصل الثاني . وتتغير الامكنة في الفصول الثلاثة التالية تغييرات شتى ، ولكنها تظل محصورة في نطاق القصر الملكي ، كما ان الاحداث التي تتسبب في تغيير الامكنة تلتحم ببعضها البعض من الناحية الزمنية او تسير متوازية وتتم في وقت واحد . والمهم ان المتفرج او القارىء لا يشعر بالفواصل المكانية او الزمنية لان تسلسل الاحداث على المسرح تسلسلا منطقيا مترابطا ترابط العلة والمعلول يسد الفراغ ويمد جسرا يتم عليه العبور بينها ، بحيث نحس ان هناك حدثا مسرحيا متكاملا يندفع الى الامام ولا يسمح لشيء ان يوقفه او يحيد به عن طريقه . هكذا يتركز الحدث بكل مواقفه الدرامية من ناحية المكان والزمان في كل متصل مترابط الحلقات . صحيح ان هناك لحظات توقف في هذا الحدث ، كالحكايات التي تروى او الذكريات او المونولوجات التي تتحدث بها الشخصيات الى نفسها او المناقشات الفكرية ، الا انها لا توقف الحدث تماما ولا تسمح كما قلت بالخروج عليه . والسبب هو انها جميعاً . يدخل في نسيج الحدث العام فلا توقفه ولا تعطله ، بل تكون بمثابة محاور او عوامل دافعة له .

فاذا تاملنا مسرحية دائرة الطباشير القوقازية وجدنا انفسنا امام شكل آخر مما سميناه مسرح الافكار او مسرح الايديولوجية . فهي تتالف من ثلاثة اقسام مستقلة عن بعضها البعض هي المقدمة وقصة الخادمة جروشا وقصة القاضي ازداك . والقسمان الاخيران تربطهما صلة وثيقة ، ويمكن ان نعدهما في الحقيقة مقدمة للوحة الخامسة التي تجمع بينهما وتعرض فيها قصة التقاضي بين المرأتين المتنازعتين على امومة الطفل .

ان المقدمة تعرض الراي او الدرس الذي سنستخلصه من المسرحية اما المسرحية نفسها فليست الا المثل المضروب لاثبات هذا الراي او الدرس . فها هم اولاء جماعة من الفلاحين الروس يعودون بعد الحرب الى قريتهم التي خربها النازيون وفي نيتهم الاحتفاظ بالوادي الذي كانوا يزرعونه وتعميره من جديد . ويدخلون في حوار مع سكان المزرعة الجماعية المجاورة لهم ، الذين يريدون ان يشغلوا ذلك الوادي في مشروع واسع للري . ويفوز هؤلاء بعد مناقشة طريفة مع جيرانهم ويقنعونهم بان مشروع الري اجدى عليهما معا واقدر على زيادة خصوبة الوادي وانتاجه من الفاكهة والمحاصيل . ويحتفل الجميع بهذه النهاية السعيدة التي فض بها النزاع ، فيقدم الممثلون الذين اشتركوا في المناقشة مسرحية نعلم انهم تمرنوا عليها من قبل . ونعلم ايضا ان المسرحية او التمثيل بمعنى اصح سيقوم على حكاية صينية قديمة عن

دائرة الطباشير وانهم سيستوحون هذه الحكاية ويعرضونها في « صورة مختلفة » . وهذا الاختلاف ينصب في الواقع على الهدف الجديد من الحكاية او الخرافة القديمة لانه يقصد منها الى غرض فكـــري او ايديولوجي جديد . وليس العرض كله الا وسيلة لاثبات الفكرة التي تقول ان الحقوق الطبيعية ليست هي المقياس في الحكم على الامـــور ـ والحقوق الطبيعية تتعلق بحق المزارعين الاصليين من سكان القرية في زراعة واديهم ـ بل ان المقياس هو الكفاءة والقدرة على استغلال الوادي باكبر طاقة ممكنة ليعود الخير على الجميع . ومن ثم لا يحصل على الوادي الا من يستطيع ان يبذل اقصى جهد ممكن في استغلاله . وعندما يعرض القسم الرئيسي من المسرحية ـ وهو دائرة الطباشير ـ نجد قاضي الشعب ازداك لا يحكم للام الطبيعية بالطفل الذي تخلت عنه في وقت الخطر لانشغالها بمتاعها وملابسها بل للخادمة الطيبـــة جروشا التي ضحت من اجله ورعته وتعهدته سنوات طويلة . وهكـــذا يلخص الراوية الحكمة او العبرة التي تنتهي بها المسرحية وتضم مقدمتها وقسمها الرئيسي في هذه الابيات :

اما انتم ، يا من استمعتم

الى حكاية دائرة الطباشير

فاعلموا راي الاقدمين

في ان كل ما هو موجود

فهو ملك لمن يحسن تدبيره ،

فالاطفال ملك للامهات القادرات

حتى ينموا ويترعرعوا ،

والعربات ملك للسائقين المهرة

حتى يحسنوا قيادها

والوادي ملك لمن يروونه

حتى يؤتي ثماره .

ان المنشد او المغني هو الذي يصنع حبكة الحكاية ويخلع عليهـا اطارها ، فهو يجلس مع افراد فرقته الموسيقية في مقدمة المسرح ليروي على المتفرجين قصة الخادمة جروشا والقاضي أزداك ويعلق عليهـا . وهو لا يضم الاحداث التي يراها جديرة بالعرض الدرامي في حدث مركز ، بل ينظمها كما تنظم حبات اللؤلؤ في خيط قصته . وهو يسد الفجوات الفاصلة بين اجزاء الرواية في المكان او الزمان باشارته اليها وتعليقه عليها ، كما يقطع الحدث الاساسي في المواضع التي يختارها فيصف الموقف او يستخلص العبرة او يستريح مع افراد فرقته وجدير بالملاحظة ان اللوحات المختلفة تحمل عناوين مستقلة تساعد على توضيح الخط الملحمي الذي تسير فيه القصة . فهناك لوحة الطفل الرفيع ، والهروب الى الجبال الشمالية ، وقصة القاضي .. الخ . والخــط الملحمي الذي اشرت اليه هو الذي يتيـــح للراوية ان يصف الحـــرب الاهلية ويعلق عليها ويذكر اسبابها وآثارها . وهو لا ينفرد بهذا الوصف والتعليق ، بل يشاركه الممثلون انفسهم لان الموقف كله موقف ملحمي شامل يسمح لهم بالانفصال عنه والنظر اليه من اعلى او من بعيد نظرة الوصف او التعليق .

ولا يصح ان يفوتنا كذلك ان برشت قد خلق في عرضه لقصــــة القاضي نوعا من المسرح الملحمي داخل المسرح الملحمي . والقارىء يتذكر بغير شك ذلك المشهد الجميل الذي يختبر فيه قاضي الشعب أزداك ابن اخ الامير كازبيكي امـام الجنود المسلحين ليـرى مـدى صلاحيتـه لتولي امور القضاء . فازداك يقوم بدور الامير الاكبر المتهـم ويدينــه بحذق ومهارة لا نظير لهما . وهو بهذا يكشف حقيقة الموقف السياسي كله امام الجنود المسلحين او الفرسان المصفحين ، كما يكشف عــن الالاعيب والمؤامرات التي دبرها ذلك الامير . انه نوع من التعليم او التلقين الذي يتخذ صورة العرض والتمثيل . لان القاضي يقوم بدور الامير الكبير ، ولكنه يظل مع ذلك محتفظا بشخصية القاضي ويصف تصرفات الامير او يعلق عليها عندما « يخرج عن دوره » من حين الى حيـن .

وحكاية القاضي التي تبدأ بعد انتهاء حكاية جروشا لتتصـــل بالموقف الذي صورته اللوحة الاولى من لوحات المسرحية ثم تصب بعد انتهائها في حكايـة جروشا ـ هذه الحكاية تتيح للمؤلف ان يضيف عددا كبيرا من الاغنيات التي تبدو كأنها « نمر » منفصلة عن سياق الحدث الاساسي يتجه بها المنشدون الى الجمهور مباشرة .

ان مقدمة المسرح تتداخل باستمرار في المناظر التي تعرض على خشبته ، والمغني وفرقته لا ينفصلون ابدا عن الاحداث او الشخصيات التي تتحرك في قاع المسرح . ولنضرب مثلا لهذا باللوحة الاولى مـن المسرحية : فالراوية يبدأ حكايته بانشاء هذه الابيات :

في الزمن القديم ، في زمن الدماء

حكم هذه المدينة التي توصف بالمدينة الملعونة

حاكم يدعى جورجي ابا شفيلي ..

وبينما نسمع هذه الابيات نرى امامنا مشهدا صامتا يصور الحدث الاول من احداث المسرحية . فها هوذا الحاكم يسير مع زوجتـــــه وحاشيته الى الكنيسة لتعميد ابنه ووريثه . ويتدخل الراوية بصورة مستمرة في مجرى الحدث فيقول :

للمرة الاولى راى الشعب في عيد الفصح الامير ،
كان هناك طبيبان لا يبعدان عن الطفل الرفيع خطوة واحدة ،
عن حبة عين الحاكم ...

ثم ياتي اول مشهد مسرحي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وهـــو المشهد الذي نرى فيه الامير كازبيكي وهو يحيي الحاكـم . ويختفـي الحاكم مع حاشيته في الكنيسـة . وتخلو خشبة المسرح لحظــــات . وينشد الراوية قائلا :

المدينة هادئة ،

في ميدان الكنيسة يتهادى الحمام .

جندي من حراس القصر

يداعب خادمة المطبخ

التي تظهر قادمة من النهر ومعها حزمة من الملابس .

ويعود التمثيل الصامت فيصور السطور الاخيرة من هذه الابيات على المسرح ، تمهيدا للمشهد العاطفي الذي سيتم بين جروشا وبيــن الجندي سيمون . وبعد انتهاء هذا المشهد يستانف الراوية انشـــاده فيقـــول :

المدينة ساكنة ، فلم الجنود المسلحون !

قصر الحاكم يسوده الهدوء ،

فلم تحول الى قلعة حصينة ؟

هذه السطور الاخيرة التي تقطع الحدث وتسبب نوعا من الانفصال بينه وبين اللغة تصور بالتمثيل الصامت فوق خشبة المسرح ، وتعلق على الثورة التي ستجتاح المدينة . وبعد قليل نرى الحاكم وهو يغادر الكنيسة ، فيسرع الراوية بالتعليق ويقول :

ياالعمى الكبار ! انهم يذهبون ويجيئون

في خيلاء فوق رقاب الخاضعين

وكانهم خالدون ...

الشيخ والبحر

الى سعدي يوسف : (عابر الوادي الكبير)

... واحسست اني هنا، متعب، ذابل، هذه الامسية
ففكرت في كل شيء
تذكرت كل القصائد ، والاغنيات الجميله
تذكرت تلك الصباحات ، طائرة ، كالفراشات ، مبتله
بالندى ، عبر تلك الدروب الصغيره
تمنيت لو انني عدت طفلا
اغرد كالبلبل المستفيض غناء
واسرح ،
اسرح ،
اسرح ،
كالنسمات على العشب
المس وجه الندى ، والجذور المعراة ،
يخضرّ قلبي ، وتضحي المسافات خضراء خضراء ،
كالشرفات البعيده
وتضحي الحياة قصيده
تدور الحدائق فيها ،
ولكنها الان ، مرثيه ساخره
تدور البنادق فيها
وتبقى الحدائق واقفة
وتدور البنادق
وارجع ثانية ، فارى انني متعب ، ذابل
متعب ، ذابل
متعب ، ذابل
ها انا ارتمي الان ، في كومة من ثياب ، واغرق فيها ،
لينزلق النوم لي
كالفتاة الصغيرة ، تهبط سفحا من الثلج، باسمة...
سوف اغفو قليلا ، قليلا
ساحلم حلما :
ارى سنتياغو ،
ارى في المنام الاسود الصغيرة، في الغاب، تمرح،
ابصر ان الحدائق لما تزل كالطفولة دائرة ،
والحياة قصيره .

* * *

اعود الى البحر ثانية
استظل بسرب الاسود الصغيرة ، في الغاب ، تمرح ،
اني اعود الى البحر ثانية
استضيء بشمس القرى .

البصرة — **مهدي محمد علي**

ان الانفصال الذي لاحظناه بين الكلمة والفعل ينطوي على نوع آخر من الانفصال بين الفعل والتعليق عليه . ويأتي مشهد هروب زوجة الحاكم التي تتخلى عن طفلها غمرة الخطر الداهم والاهتمام بالثياب والمتاع . وفي زحام الهروب من الموت يتفق حارس القصر سيمون مع جروشا على الخطبة . ولما كان مسار الحدث المسرحي كله يتم في صورة الحكي او السرد القصصي فان هذا يتيح لجروشا ان تقف وقفه شاعرية تناجي فيها خطيبها بهذه الابيات :

سيمون شاشافا ، سوف انتظرك .
اذهب مطمئنا الى المعركة
يا عسكري ...

ونعرف من الحوار الدائر بين الخدم ان الثورة زحفت على المدينة وان المتمردين قد اعدموا الحاكم . ويهرب الجميع ولا يبقى غير الطفل والخادمة جروشا التي تكتشفه وتتردد في اخذه معها ثم تجلس امامه حتى يطلع الصباح . وينتهز الراوية هذه الفرصة فينشد ابياتا يمتزج فيها الوصف بالتامل ، بينما نرى جروشا جالسة امام الطفل تتفكر في مصيره . وتمضي فترة طويلة من الزمن يشير اليها الراوية بقوله :

بقيت جالسة بالقرب من الطفل ،
حتى جاء مساء ، حتى جاء الليل ،
حتى جاء الفجر ...

وتفعل جروشا ما يقوله المنشد ، وتحتضن الطفل ...

نرى من هذا العرض الموجز السريع ان دائرة الطباشير القوقازية من افضل الامثلة على المسرح الملحمي وامكانياته المتميزة في الشكل والتعبير . وقد اتاحت لنا ان نشير اشارات سريعة الى بعض الافكار النظرية التي اجملناها على الصفحات السابقة . غير ان دائرة الطباشير لا تمثل الشكل الوحيد للمسرح الملحمي . فهناك مسرحيات اخرى من انتاج برشت لا تقل عنها اهمية ، وهناك مسرح كلوديل الديني ، وهناك ظواهر ملحمية عديدة تقابلنا في المسرح الشعري (عند لوركا او شحاده) ومسرح اللامعقول (يونسكو واداموف) ومسرح بيكيت ، الى جانب ظواهر اخرى غير مكتملة عند وايلدر وتنيسى وليامز وارثر ميلر وغيرهم فضلا عن تجارب اخرى اخذت تشق طريقها في السنوات العشر الاخيرة . وهناك اخيرا لمحات لا تخفى من تاثيره (وتاثير ما ترجم من اعمال برشت بوجه خاص) على بعض اعمال كتابنا المصريين واخوتهم في البلاد العربية الشقيقة ، مثل الفرافير ليوسف ادريس وليالي الحصاد لمحمود دياب ويا سلام سلم الحيطة تتكلم لسعد الدين وهبه وآه يا ليل يا قمر لنجيب سرور وبلدي يا بلدي لرشاد رشدي وسليمان الحلبي لالفريد فرج وليلة مصرع جيفارا لميخائيل رومان وحبظلم بظاظا لفاروق خورشيد وراس المملوك جابر وحفلة السمر لسعدالله ونوس ومقامات الهمذاني للطيب صديقي (وقد سمعت عنها ولم يتح لي للاسف ان اقراها او اشاهدها على المسرح) ، الى غير ذلك من الاعمال التي يختلف حظها من النجاح او الاخفاق ، كما يتفاوت اصحابها في فهم طبيعة المسرح الملحمي وشكله والضرورة الفنية والفكرية التي تدعو لكتابته ..

ولكن هذا موضوع آخر ، لا ادري ان كانت الايام ستسعفني بالرجوع اليه .

القاهرة — **عبد الغفار مكاوي**



ما هي التجربة ؟ .. وما هي الحرية ؟

تابع التعليق على « التجربة الشعرية الجديدة »

بقلم فرانسوا باسيلي

فتحت « التجربة الشعرية الجديدة » التي نشرها الاستاذ محمود امين العالم في العدد السادس حواراً مشحوناً بوميض عدة قضايا ادبية تبلورت في رد الدكتور محمد النويهي بالعدد التاسع على تعليقي على التجربة الذي نشر بالعدد السابع من الاداب .

لا اكتب الان رداً على الرد لمجرد دفع اتهام الدكتور النويهي لي « باتخاذ موقف دكتاتوري من الانتاج الادبي والرغبة في قمع كل تجربة لا تظفر برضاي الفردي » ! ولا لكي ارد سهماً بسهم واتهاما باتهام ، مزعجا الجميع بغبار معركة يمكن ان تتحول بسهولة من الموضوعية الى الشخصية ، خاسرة بذلك نفسها ، لكني اكتب لانني لمست ان الخلاف الذي اثير حول تجربة الاستاذ العالم قد تبلور ـ خلال رد الدكتور النويهي ـ في قضايا ادبية جديرة بالتناول والبحث واستئناف الحوار. (ويمكن جوهرة هذه القضايا في قضيتين اساسيتين ، هما قضية التجربة ، وقضية الحرية .

يقوم دفاع الدكتور النويهي عن نشر تجربة الاستاذ العالم على مبدأ ان « حق التجربة .. حق مطلق بلا حدود » . وما دامت هذه المادة الشعرية « تجربة جديدة » كما يقول كاتبها ، فان لها الحق المطلق في النشر والوجود في الدوامة الادبية . لان هذه هي الطريقة الوحيدة لتمييز التجربة الصالحة من الطالحة .

لانني اتفق مع الدكتور النويهي في مضمون هذا الكلام . ومع ذلك اظل مختلفا معه في موقفه من نشر « تجربة » الاستاذ العالم، تصبح القضية بيننا هي اختلاف مفهوم « التجربة الشعرية » لدى كل منا . هل تلك التي قدمها لنا الاستاذ العالم « تجربة شعرية جديدة » ؟ الدكتور النويهي يرى انها كذلك . ولهذا يؤيد حقها في ان تنشر وتطرح للمناقشة والتحليل . يؤسفني انني لا ارى ان مادة الاستاذ العالم هي « تجربة شعرية » باي مقياس كان . يصعد ، اذن، السؤال : ما هي التجربة الشعرية ؟

انني افرّق بحدة ، بين تعبيرين متباعدين تماما . افرّق بين « كتابة تجربة شعرية جديدة » وبين « محاولة لكتابة الشعر » . الخطا الذي وقع في مسالة الاستاذ العالم هو ان (محاولته) لكتابة الشعر قد اخذت ونشرت باعتبارها « تجربة جديدة » في الشعر . الفرق بين الحالتين هو الفرق بين ماضي الشعر ومستقبله . من يكتب تجربة شعرية جديدة يكتب مستقبل الشعر ، يبدع له وقعا وشكلا وروحا جديدة . يفتتح له مدنا لم تكتشف من قبل ، ويسبقه ليراه من الامام . باختصار « التجربة الشعرية » هي ابداع في الشعر وتجاوز له . بينما « محاولة كتابة الشعر » هي الخطوات الاولى لكل شاعر في طريق الشعر . تعثراته وتخبطاته ومحاولاته للخلاص من شبكة النثر . محاولة الاستاذ العالم تقع في هذا الزمن الاول . زمن قبل الشعر . مرحلة صراع الكاتب مع نفسه لكتابة شعر . والكاتب في هذه المرحلة . ليس من حقه ابدا ان ينشر محاولاته على الملأ . هذه هي القضية كلها .

هل هناك اختلاف او شك حول قيمة هذه المحاولة فنيا ؟ هل هناك شك في أنها تقع قبل الشعر وليس بعده ؟ يبدو أنه لا خلاف بدليل صمت النقاد الكامل امام دعوة الاداب لهم بنقد التجربة الجديدة . ثم بدليل اقرار الدكتور سهيل ادريس بانه لم يكن لينشر هذا العمل لو كان يحمل اي اسم اخر غير معروف ! يبدو اذن ان وقوع هذا العمل خارج الشعر وقبله قضية لا اختلاف عليها . السؤال التالي هو : هل هناك شك في ان تقديم هذا العمل تحت عنوان « تجربة شعرية جديدة » يمنح هذا العمل صفة الفتح الشعري الجديد ويقدمه في صورة ما بعد الشعر ؟ وعندما يقول الدكتور النويهي للاستاذ العالم « ان الشكل الجديد لم يقبل بعد ، فما بالك بهذا ؟ اتوقع له الرفض الشديد » اليس معنى هذه العبارة ان « هذا » الذي كتبه الاستاذ العالم هو مرحلة اخرى في تطور الشعر لا بد ستقابل بالرفض ما دامت المرحلة السابقة لها ، وهي الشكل الجديد ، لم تقبل بعد ! كيف اذن نوفق بين اجابة السؤال الاول واجابتنا للثاني ؟ كيف لا يكون هناك خلاف حول ضعف هذا العمل فنيا ثم مع ذلك يقدم الى الوسط الادبي باعتباره فتحا شعريا جديدا ؟ هل يمكن ان يكون هناك تفسير آخر سوى ذلك الذي استخلصته من قبل وهو اننا نضع الاسماء والعلاقات فوق الشعر وفوق النقد ؟! يقول الدكتور النويهي :« والاستاذ باسيلي يعرف بلا شك ان ما يقوله الان عن تجربة العالم كان يقال مثله واكثر منه عن شعرنا الجديد كله . وكان يلوكه كتاب كبار من امثال العقاد . فماذا حدث ، والى اي مدى تغيرت اذواقنا فعدنا نقبل كثيرا مما كان يرفض ؟ »

هكذا يشبّه ما اقوله عن تجربة الاستاذ العالم بما كان يقال عن الشعر الجديد في ايام ظهوره . وهكذا تضفي ، مرة اخرى واخرى، على هذه التجربة ظلال وايحاءات من امكانيات الكشف الجديد والابتكار الشعري . كان الشعر الجديد منحنى خاصا متفردا ومتخلفا عما قبله. فهل « قصائد » الاستاذ العالم تقدم اي جديد في الشعر ؟! اي جديد في النثر ؟! وهل نحن حقا نخلط الى هذا الحد بين محاولة كتابة الشعر وبين الابداع التجديدي في الشعر ؟ ماساة الشعر انه لا يملك ميزانا حساسا لوزن القيمة الفنية وزنا موضوعيا . ولكن هل يمكن ان يختلف التقييم الفني الى حد تحويل ماضي الشعر الى مستقبل؟

تبقى بعد ذلك قضية الحرية . التي بنى الدكتور النويهي عليها دفاعه عن حق العالم في نشر تجربته ، هناك نظرية في الحرية تقول ان الحرية في اي مجتمع كم ثابت . فاذا استحوذ شخص او فئة على اكثر من نصيبها العادل من الحرية ، فان تلك الزيادة تغتصب من حرية الاخرين . فيحصلون على اقل من نصيبهم العادل في الحرية . فكلما زادت حرية السلطة الحاكمة في اي مجتمع ، نقصت حرية المحكومين. وكلما تقيدت حرية السلطة وصغرت ، زادت حرية الشعب . لا يوجد شيء مطلق ابدا . كل الاشياء نسبية . كل الحقوق والحريات والواجبات نسبية . والاستاذ العالم بنشره هذه التجربة الضعيفة متخذة مساحة وشكلا ووزنا اكبر مما لها ، يحصل بذلك على حرية اكبر من نصيبه العادل المخصص له . مازلت اذكر انه منذ سنوات قليلة طالعتنا جريدة الجمهورية ذات صباح بصفحتين كاملتين (!!) من صفحاتها الادبية في عددها الاسبوعي ، مقدمة لنا « ملحمة شعرية » للاستاذ العالم . مساحة غير معقولة لم يسبق لاي شاعر كبير او صغير ان احتلها في اية مجلة او جريدة . لا اذكر اسم هذه « الملحمة » ولا تاريخ نشرها لكن ذلك يمكن الحصول عليه . يمنح انتاج العالم كل هذا الوزن والحجم وكل هذه الالقاب من « ملحمة شعرية » الى « تجربة شعرية جديدة » ، في الوقت الذي يحرم فيه الشعراء الحقيقيون من حقوقهم وحرياتهم ، فلا تمنح جائزة الدولة للشعر هذا العام « لعدم استحقاق احد من الشعراء للجائزة » ! عندما تنشر « الاداب» للاستاذ العالم مادة لم تكن لتنشرها لو تقدم بها اي كاتب اخر غير معروف ، فانها اذن لا تمنح الاستاذ العالم « الحرية » في النشر،

لكنها تمنحه في الواقع « امتيازا » . وبتسمية مثل هذه المادة«تجربة شعرية جديدة » فاننا في الواقع نمارس اضطهادا لاولئك الذين يقدمون فعلا تجارب شعرية جديدة ، بمساواتهم بهذه التجربة .

فاذا تناسينا بعد هذا تلك « التجربة » نفسها . تبقى ظاهرة اهم وافدح من التجربة . وهي الظاهرة التي دفعتني لكتابة التعليق الاول . فقد حدث ما يثبت تماما ادعائي الاول باننا نضع العلاقات الشخصية فوق الموضوعية .والاسماء الكبيرة فوق الشعر وفوق النقد. فرغم دعوة الآداب للنقاد بالتعليق على تجربة الاستاذ العالم وتحليلها ، فقد خلت الاعداد الثلاثة التالية لنشر التجربة من كل تعليق .ولدهشتي الشديدة غاب حتى ذلك الباب الشهري التقليدي الذي اشتهرت به الاداب وهو « نقد قصائد العدد الماضي » ، ففي العدد السابع لم ينقد احد قصائد العدد السادس ! وهكذا يغمض النقد عينيه قليلا ليدع الاشياء تمر . فهل لدينا نقد أدبي حقيقي ؟ وهل لدينا اي نقد على الاطلاق؟ اليس النقد من فعل الشيطان ؟ اننا نؤمن ايمانا ان النقد ـ وخاصة نقد الكبار ـ خطيئة . فمتى سنقرر هذه العبارة : « نقد الكبار خطيئة » على اطفال المدارس ومتى سنوزعها على المكاتب الرسمية ؟ هل النقد بخير ؟ مثلما نحن بخير وعلى ما يرام . مثلما كل شيء لدينا بخير وكل ما نفعله على ما يرام . هل النقد موجود ؟ ولماذا يوجد هو وكل شيء غائب . ونحن غائبون . النقد نائم لعن الله من يوقظه . فلندع النقد ينام الى جوارنا في سلام .

ولتصبحوا بخير .

نيويورك — فرانسوا باسيلي

الشعر الجديد .. بدون جمهور

بقلم صلاح صوياني

ما زالت التجارب الشعرية الجديدة ، تلاقي صدا وجفاء ان لم نقل تحظى بازورار ملحوظ من قبل الجمهور . وقد حاول بعض المتورطين بتقييم ورسم الخطوط العريضة وتطويز الاطر ووضع القلائد حول اعناق القصائد الموسومة (بالجديدة) والشعر (الجديد) ان يجدوا المبررات لهذا الازورار خصوصا بعد ان انفتحت الصفحات الادبية والمجلات وكافة وسائل الاعلام على مصاريعها لهذا النمط من الشعر .

ان المسالة الهامة التي يحاول « نقاد » الشعر الجديد تجاهلها هي ان الشعراء الجدد لم يجدوا حتى الان المر الذي يوصلهم الى غاياتهم ولم يضعوا يدهم على الخصائص المميزة لهذا الشعر ، رغم مرور الزمن ، واصبحت الغالبية تترصد ـ بشكل يدعو للاشفاق ـ قصائد « كبار » شعرائهم ، ليرسموا على نهجها مع تغيير بعض المعالم(!؟) ويظهروا على الجمهور بقصائد جديدة ... عندما لا تلقى الترحاب، تبدأ اللعنات تنصب على الجمهور الجاهل الذي لا يستطيع مجاراة الشاعر في ابتكاراته اللغوية ، وتفجيراته الاسلوبية ، وتراكيبه الحديثة وطرحه البكر .

ان بعض الحجج التي يستند اليها « نقاد الشعر الجديد » المتورطون باحكام لم تقم على الرؤيا واستبطان التجارب الجديدة ، انما استندت الى بعض « المصفوفات » التي يصوغها « المنظرون » ويزدردها « النقاد الجدد » ... مجاراة لتيار التجديد ومخافة الاتهام بالقصور في التقبل والجهل بالتحولات في الاطر الفكرية الحديثة .

يقول احدهم في جريدة « الثورة العراقية » لا بد ان يكون قارىء الشعر الجديد مثقفا ثقافة عالية عميقة ، او ثقافة بمستوى ثقافة الشاعر على الاقل ، تشمل الالمام بالتراث العربي والانساني ومتابعة التطورات الجديدة في ميادين الفكر والفن والعالم».

ان التمعن في هذه « المقاييس » والمواصفات يقف اشبه بالحائر، فهي من ناحية تسبغ على الشاعر صفات الالوهية ، وهي منتهى النرجسية ، كما تعطي المبرر لبقاء الشعر (الجديد) بعيدا عن متناول الجمهور ... (لان الجمهور المثقف ثقافة عميقة ...) (بمستوى ثقافة الشاعر على الاقل) لا يمكن نواله الا بعد عمر طويل وبعد ان تطرا تحولات جذرية في العالم ، وترفرف الوية العدالة الاجتماعية ، على كافة ارجاء المعمورة ، ويتوقف اللهاث الساخن وراء اللقمة ،وتتقلص ساعات العمل الى الحد الادنى ويمتلك الناس ، كل الناس ،فرصا متكافئة للارتفاع بمستواهم الفكري الى ابعد الحدود ، وحتى هذه النقطة ، لن يكون الحصول على مثل هذا الجمهور امرا ميسورا ، الا اذا خططنا له ، ان يكون جمهورا للشعر الجديد ، وفق اسس تربوية ناضجة وموجهة ، ولن نضمن حتى في هذه الحالة تذوقه للشعر ، الا اذا تجاهلنا تطلعاته ورغباته وهواياته الاخرى التي تزداد وتتطور مع تطور العلم والتكتيك في اطار المعرفة الانسانية والقيم الحضارية المتطورة المتشعبة الافاق .

وهناك تجاهل لمسالة هامة ، وهي لعبة ، مارسها (نقاد الشعر الجديد) فترة طويلة وما زالوا وهي اغماض عيونهم عن اتساع آفاق المعرفة ، وارتفاع المستوى الثقافي للجمهور بعد ان مسح التعليم اجفان الظلام ، وغزا مساحات شاسعة ، وبعد ان اصبحت الجامعات والصحافة والتلفزيون ميسورة ، وانفتحت شرفات الثقافات على بعضها ، واصبح توفر المعارف اكثر يسرا مما كانت عليه الامور قبل عشرات الاعوام .

واهم من هذا كله ، هو ان الجمهور (موضوع البحث) لم يقصد به في يوم من الايام وباي حال من الاحوال جمهرة المتخلفين عقليا ، والجهلة ، فهم ابعد ما يكونون عن الشعر ، لانهم يهيمون بحثا عن اشياء اكثر نفعا لهم بحكم ظروفهم الاجتماعية العسيرة ، كما ان مر الشكاوى لم تنطلق الا عن المثقفين الذين يتعقبون مسار الحركة الثقافية باشكالها المختلفة ويحاولون جاهدين استيعاب التجارب الشعرية الجديدة دون جدوى .

ان النبرة الطاغية ، على ما يكتبه « مهندسو الشعر الجديد » تحاول ان تستدرج الجمهور ، ولا تواجهه بالاتهام المباشر ، انما تبرر عدم تجاوبه ، باستلهام التجارب القديمة والتربي على الانماط المباشرة وبالتالي تفرز النبال السامة في عروقه وتزعزع الثقة بذكائه وقابلياته الفكرية وتنتهي الى حكم ظالم ... (لا يصح الاستدلال بالجمهور).

وانا لا اقول بان كل قصيدة تنال التصفيق والمديح ،هي قصيدة جيدة ، في كل الظروف والاحوال ، لكنني لا استطيع ان اتجاهل عشرات القصائد المرسومة على الصدور ، منذ مئات السنين وما زالت الشفاه تتداولها بتلمظ حنون وشغف اصيل ، كما لا يمكن ترك امور الادب ، ومقاييسه بيد « افراد » تدفعهم نوازع شتى وعلاقات غير نظيفة لتقييم الشعر والشعراء ، فهذا امر له خطورته ، وتحت يدنا من الادلة الناصعة ، ما يكفي لتعرية العشرات من الشعراء « ونقاد ومنظري الشعر الجديد » ... فهنالك الاف السطور المكتوبة بشكل او بآخر ، وقد تناولت فلانا وفلانا .. لاسباب لا نجهلها ولا يجهلها اصحاب العلاقة انفسهم لو انصفوا ضمائرهم ومارسوا عملية النقد الذاتي بصدق .

ان الحقيقة المرة ، تكمن في ان الظروف السياسية والاوضاع المعاشية والاجتماعية في بعض الاقطار العربية ، والاصح اغلبها ، فرضت ، واملت احكاما ما كان لها ان تطل ونرى النور لو كانت الامور تسير بشكلها الطبيعي ، وان بعض المثقفين ، وحملة الاقلام لم يكونوا ليظهروا على المسرح لولا الظروف السياسية وواقع حال البلد الذي يعيشون في ظلاله المترفة .

يقول أحد « النقاد العراقيين » في مقالة نشرت في جريدة الثورة العراقية (... لا لان الجمهور متبلد الاحساس بل العكس هو

الصحيح ، فهو نبيل ، مرهف ، سريع التأثر تستطيع ان تكسبه بان ترضي ابسط نوازعه او تلهب اغرب عواطفه ، واكثرها استعدادا للعطب ...) ... وانا لا افهم كيف يكون الجمهور نبيلا مرهفا ... وفي نفس الوقت لا يمكن الاستدلال برأيه ولو في اضيق نطاق ... ونتساءل لماذا لا يكون هذا النبل والارهاف متعاطفا مع الشعر الجديد.. (ومنظريه) . ان هذه المراوغات الفكرية والانتقالات الحلزونية وتشبيك العبارات ، والطعن غير المباشر يجب ان يتوقف عند حد ، لا بفرض ارهاب فكري ، بل بادراك الواقع ، والنظرة الصائبة ورفع العدسات المتكبرة عن العيون ، والاقرار بالامر الواقع كما فعل بعض المساهمين في توزيع (الانفاب) والمداليات الذهبية ، في العدد التاسع من الاداب تحت عنوان (رسالة العراق) حيث قال :

« ثم ان هذا التلقي الساذج لتجارب الاخرين ، وتؤكد هنا على تلقيهم تجربة ادونيس وبعض تجارب الشعر العالمي لا يكون تلقيا يعقبه تمثل وانما هو تلق مباشر ساذج ، يحتكم الى نفس الشروط ليكون النغم من خلال اصابع الاخرين ، بمعنى اوضح ، انهم الصدى وفرق جوهري بين الصوت والصدى وبين المقلد والمقلد . اما العوامل الخارجية فهي متاتية من اسفاف الكثيرين وركضهم اللاهث وراءالكسب المادي ... الكتابة كيفما اتفق وعن اي شيء الى تمجيد الذات ».

والرسالة حافلة بامثال هذه التعابير وفيها ادانة صريحة لكافة الادعاءات العريضة والتمجيد الاجوف ... ولا اريد ان اضيف شيئا على ما ذكر ، وانما تستلفت النظر عبارة (الكتابة كيفما اتفق) ، فاذا كانت الارهاصات الجديدة من قبيل (كيفما اتفق) فالف سلام على الادب والادباء ، والنقد والنقاد وعلى القيم التي عانى منها الالافوقاسى الفنان الاف العذابات لترسيخ اسسها في صلب الحضارة الانسانية منذ ان عرفت الاغنية طريقها الى الشفاه ، ولا يفوتني هنا ، تقديم التحية الحارة للناقد الذي وضع اصابعه على الداء وانتزع الجراة من غمدها بعد صبر طويل ، ليقول (على وجه التعميم) شيئا جديرا بالمناقشة والاحترام ، وهو هنا يثبت موقفا نظيفا لا يمكن تناسي آثاره في اطار الظروف البائسة التي تعيشها الاقلام اللاهثة وراء المكاسب المادية .

اذن كيف نستطيع تقييم الشعر الجديد وتطويره ومعالجة مشاكله ، بصدق ودون ضجيج ، لا سيما قضية ابتعاده عن الجمهور. اعتقد ان المسالة نوقشت مرارا وتكرارا ولن يضيف (نقاد الشعر الجديد) (ومنظروه) تبريرات جديدة للقوالب والكلائش السابقة .

ولعلنا نعود الى المسالة ثانية بعد ان تجمعت بيادر من التناقضات ووقف الشعراء الجدد مشدوهين امام خيبة الامل التي يعانون منها، ويرفضون من خلالها الجمهور واحكامه ولكنهم يعودون ليخاطبوه بما ينشرون ويتهالكون على طبع مجاميعهم الشعرية بشتى الوسائل رغم عدم قناعتهم بالجمهور وعدم اهتمامهم بما يطرحه من اراء .

بقيت ملاحظتان هامتان ، الاولى ، استشهاد (النقاد الجدد) بتطور الشعر العالمي ، وهي عبارة ذات شمولية واسعة فضفاضة فما هو مفهوم الشعر العالمي ؟ اذا كان المقصود به المحاولات الغريبة المتغربة التي يقوم بها نفر من (الجدد) في فرنسا وامريكا وانكلترا... فهناك بالمقابل تجارب جديدة في افريقيا وامريكا اللاتينية والفيتنام والصين واليابان وامريكا الزنوج ، وهي على نقيض الاعتبارات التي يتبناها (نقاد) الشعر الجديد ، رغم جهل اكثرهم باللغة الاجنبية، واعتمادهم على سماع ما تردده بعض المقالات الممسوخة التي تنشرها في احيان كثيرة دوائر مشبوهة ولا نزيد لكي لا يفسر الامر بالاستعداء على العناصر النظيفة من راكبي (الموجة الجديدة) .

والملاحظة الثانية ، تتعلق ، بمدى تملك (الشعراء الجدد) لادواتهم اللغوية ، وحضورهم الفكري والفلسفي ، وضيق الافق ، واستعمالهم لغة واحدة ، لا تمنح ايا منهم شخصيته الفنية ، واعتمادهم على ترديد مقولات فكرية ، وتشبيهات متماثلة ... وقد جرى رصد العديد منها ، فوجد ان الفاظا معينة وتعابير محددة كان يجري استهلاكها بنطاق واسع من قبل الجميع في فترات زمنية معلومة كترديد عبارات جنسية معينة ، او تحدي بعض القيم السائدة ، وارجو الا يفهم من ذلك ان المتكلم رجعي ، مولع بالآثار القديمةوالمفاهيم المحنطة، بل هو على العكس ، اكثر ثورة من جميع هؤلاء الشعراء الجدد الذين ينظرون للشعر نظرة متمردة ولكنهم في صميم حياتهم الاجتماعية من اشد المتخلفين والمحافظين ... وهذا التناقض يلوح واضحا فيممارستهم للحياة الاجتماعية واختلاطهم بالاخرين . فبقدر ما يبدو واحدهم منفلتا تجده من اشد المتمسكين بالقيم البائدة ، بعيدا عن المفاهيم الحضارية، وضئيل المعرفة بالاجواء الفنية المتطورة ، وبالعوالم الجميلة كالموسيقى والمسرح والرقص ... وما زالت رواسب الماضي المظلم تتوسد اعماقه بكثافة وعنت .

وارجو ان يكون لنا عودة لهذا الحديث .

دمشق — **صلاح صوباني**

عن بعض قصص «الآداب» ونقدها

بقلم : قاسم عبدالامير عجام

.. يقف باب (قرات العدد الماضي من الآداب) بين انجحماتقدمه مجلة (الاداب) الغراء من عطاء فكري . وصحيح ان مستوى هذا الباب في كل عدد يحدده النقاد الذين يكتبونه ، ولكن خطه العام انه اضاءة – ان لم نقل اضافة – للاعمال الادبية التي تنشر فيالعدد الذي سبقه . وقد ازعم ان احد مبررات حرص الكثيرين من كتاب هذه المجلة الرصينة ، على النشر فيها هو انهم سيقراون رأيا مباشرا في انتاجهم قد يساعدهم على تدارك نقاط الضعف او قد يغذي فيهم التمسك بالجيد او التقدم في عطائهم وتطويره نحو جودة وتقدم اكبر !. ولعل هذا الاحساس باهمية هذا الباب تجده اكثر ، لدى القصاصين والشعراء مما قد يكون لدى كتاب الدراسات التيتحتمل، بطبعها ، المناقشة كتحصيل حاصل . من هنا ، اخال الكثير منالقراء ينتظر « الاداب » ليس كمنبر فكري حر ورصين فقط .. بل وهذا الباب منابوابها بالذات ! ومن هنا اعتقد بعظم مسؤولية من يتصدى للكتابة فيه دقة وامانة . ولعل هذه المسؤولية هي التي دفعت العديد من الادباء الذين كلفتهم (الاداب) بنقد اعداد منها لان يعربوا علنا عن تهيبهم امام ذلك التكليف .

وما دام الامر كذلك .. فكيف استسهل الاستاذ «فاروق منيب» تلك المهمة وتلك المسؤولية فاذا به يلخص – نعم يلخص ولا شيء غير التلخيص – قصص العدد السابع من الاداب في عددها الثامن متوهما انه يناقشها او حتى يعرضها لمجرد انه نشر ملاحظات سريعة قصيرة بين ثنايا التلخيص او في مقدمته ؟

معذرة ايها الاصدقاء .. فاني اعطي لهذا الباب اهمية خاصة ، لاني اتحسس آفاق تاثيراته العظيمة النفع ، اذا التزم خطا حازما وثابتا في تقييم الآثار الابداعية التي تنشر في هذه المجلة العزيزة المجاهدة ، وانه بالنسبة للادباء الشباب – اذا التزم ذلك الخط الحازم والثابت في امانته ودقته وعلميته – يمكن ان يكون شيئا

كثيرا وفاعلا . لذا ادعو المجلة لمزيد من الاهتمام به ، واسمح لنفسي ان ادعو النقاد المجيدين ـ اكاد احدد اسماء معينة ـ الى مساهمة حقيقية فاعلة فيه لتنشيط النقد ، ولتوجيه الطاقات الجديدة نحو دروب الابداع الانساني المتطور والمثمر .

من هذا المنطلق عتبي الشديد على السهولة الواضحة والسرعة التي عالج بها (فاروق منيب) قصص العدد السابع من الاداب لهذا العام .. وعتبي عليه لتلك السرعة وهو يتناول ـ لسوء الحظ قصصا بينها اكثر من قصة جيدة بل ومتقدمة على المستويين الفني والفكري معا..

لناخذ قصة الاستاذ صلاح عيسى الرائعة « نصف كوب من دموع التماسيح » حيث يحتشد الفن والفكر التقدمي والصدق والخلق احتشادا مكنها من ان ترحل في مساحات بعيدة واسعة من صحراء معاناتنا اليومية القاتلة .

فهل يكفي مع مثل هذه القصة غير العادية ان نلخصها ثم نهدي التحيات ـ وما اقل ذلك ـ لكاتبها كما فعل فاروق ؟!

ان القارىء ، والقارىء المتذوق بالذات .. قد استمتع كما اعتقد كثيرا بتلك القصة وفكر فيما قالته وهو يقرأ ، واستعاد التفكير وهو ينتهي . وربما اعاد اكثر من قارىء قراءة القصة فعاودوا التفكير، وداروا في اكثر من موقع وتعزز في بعضهم اكثر من موقف واعتقاد خير . وتلك هي قدرات الفن الصادق والمتطور وهو يلتزم الانسان . والا فليس عبثا ان تسارع قارئة كسلافه العامري للكتابة من دمشق للاداب محيية تلك القصة ومعتبرة اياها علامة من ابرز علامات الفن القصصي في وقت كاد فيه هذا الفن أن يختنق عندنا تحت وطأة التقليد الاعمى لموجات الجديد .

اقول .. اما كان الاجدر بمن يتناول مثل تلك القصة بالعرض ـ ولا اقول بالنقد .. (كي اكون اكثر تساهلا) ـ ان يقدم لنا مكامن جمالها وفنها ومنطلقات نجاحها ، كي تكون لكاتبها دفعة ومرتكزا نحو التطور ، وكي تكون لقصاصين آخرين يخطون على درب الفن هاديا وملمحا يهتدون به ؟! ام لان العمل الناجح لا يساعد البعض على شحذ رغبات الهجوم واستعراض خزين المصطلحات ، فيهاجم بعدم الحديث عن منابع نجاحه ؟ عفوا ، انا لا اعني ابدا ان (فاروقا) قصد مهاجمة القصة ولكني اعتقد ان عدم دراسة العمل الناجح هجوم عليه .

ان عملا ادبيا ناجحا وتقدميا كقصة صلاح عيسى يجب ان يلقى من لدنا الحفاوة الواعية .. واقل صورها هو ان نساعد من خلال دراسته على استيلاد اعمال اكثر نجاحا وارقى فنا !. اما ان نكتفي بالقول ان هذه القصة مثلا تعالج متاعبنا في مرحلة ما بعد الهزيمة ونمضي ، فان ذلك استخفاف بالفن وربما في قدرة القارىء على ان يكتشف ذلك الاستنتاج البديهي ، بحيث ناتي له بعد شهر ونقول له ان هذه قصة تتحدث عن هموم النكسة !!

في قصة « نصف كوب ... » تلك تحتشد ادانة عميقة وحازمة لاكثر من سلبية من سلبيات حياتنا في آن واحد بحيث ترتبط ببعضها كسبب ونتيجة وما يستطيع ذلك الا الفنان القادر . مثلا : سيطرة « الاسياد » ـ وهم الارواح الشريرة في القصة ـ على حكمت الصعيدي والاشارة باسى الى اسياد الحكم والسياسة .. ومثل (الهجوم) الذي تشنه (ضحى) باردافها المثيرة الجذابة ، والاشارة الى الهجوم بالعقول الالكترونية على حلوان ! هنا بالاضافة الى الادانة واثارة التفكير سخرية مريرة تنتهي بادانة لا حدود فيها ولا رجعة عنها ، للتخاذل والاستسلام ، ومثل اسم حارة الورد يطلق على محل اقامة (حكمت) حيث القاذورات والجرائم .. ومحطات عديدة اخرى في القصة تحتشد عندها الافكار والتساؤلات ! وفي القصة دراسة متانية للشخصيات بحيث تعبر كلماتهم عنهم بدقة ، حتى لتبدو وكأنك سترفض اي كلام آخر غير الكلام الذي يقولونه في القصة.. فالراسمالي يتحدث بالارقام الى حد الملاليم واحتساب اجرة المكالمة التليفونية واضافتها للكلفة ! والفقير المسحوق تتكسر على لسانه كلمة (تاكسي) لانها ليست من بين الكلمات التي يستعملها في حياته الجافة .. بل ان تناثر حروف هذه الكلمة على شفتيه تعبير عن تمزقه وتناثر حياة ابنته بسبب غياب هذا الذي يسمونه (تاكسي) ! والطبيبة ، او لنقل العلم ـ وهذا ما ترمز اليه ـ حين يفتقر الى البعد الاجتماعي ، يصبح شيئا من التفاهة بحيث يثير غضبنا .. وحتى الانثى حين تحمل مثل ذلك العلم المجدب تفقد انوثتها ورقتها وتتحول الى وعاء (علمي) لا ينفع قدر ما يحرك منا الاعصاب وخلايا الاحساس بالانسانية . واشياء واشياء كثيرة اخرى اتمنى ان اعود اليها في دراسة قصص اخرى لهذا الفنان المخلص .. ولعلنا نلتقي فيها مرة اخرى .

واذا كانت السرعة قد دفعت (فاروقا) لان يركن هذه القصة مع تحياته في خانة القصص الحزيراني ـ وهي كذلك ببداهة ـ ويمضي، فانها (اي السرعة) قد أوقعته ، كما ارى ، في منزلق اعجب كيف وقع فيه ، حين صنف قصة (الحصان) لعيسى مهدي الصقر ، بعد ان حملها ما لا تحتمل ، في تلك الخانة ايضا !!

فتلك القصة العذبة ، اللذيذة ، الشاعرية الرؤى .. ليست اكثر من صور واحاسيس ونبضات انسانية مصفاة ومسلسلة الى درجة بعيدة العذوبة والرقة . فالانسان في مجتمعنا ـ وهي مجتمعات التخلف وفوضى السير الى امام وتخبط الاحلام في ظلام الواقع ـ حين يمتد به العمر وتتعبه المعاناة والمجالدة ويرهقه العطاء ، يتحول الى شيء مهمل كحصان متعب لم تشفع له نقاط الفوز بالعديد من السباقات حتى في ان يجد له ماوى يموت فيه .. مع انه سبب الخير الذي ينعم فيه صاحبه ربما .

تلك هي فكرة القصة ـ كما اعتقد ـ بدون تأويلات مفروضة عليها ، وهي فكرة انسانية بالاساس ، اعطتها المعالجة الفنية العالية والصادقة ، بعدا اكثر عمقا واشد تأثيرا ، لكنها ليست ابعد من الاطار الانساني بحال من الاحوال . فكيف تحول الحصان ، في تلخيص ف . منيب ، الى رمز للامة العربية المنهكة ؟! وكيف تحولت حديقة في بيت رجل متقاعد الى فلسطين لمجرد وجود اشجار برتقال في الحديقة ؟ يبدو لي ان فاروقا نفسه غير مقتنع بهذا التخريج ولهذا سارع الى الاستدراك بان جانب القصة الانساني قد وصلنا من صورتها الظاهرية . ولكنه في الحقيقة هو كل القصة التي تدين ان يرخص الانسان رخص حصان مطرود بعد ان اجهده الجري بحيث بات مجرد مصدر للازعاج يتنادى البعض كي تسرع البلدية لانقاذ الشارع منه.. اذ يتهاوى في وسط الشارع ويقيم ويلغي كل الامجاد السابقة . وهكذا يتآمر الشاب مع زوجته لارسال الاب العجوز المتقاعد المتعب الذي تتضاءل حياته الى مجرد ملامسة الاشجار خلسة ، يتآمران لارساله الى مستشفى المجانين تخلصا منه ، في نفس اللحظة التي يتنادى الناس لابعاد الحصان من الشارع !!

وكما ان (امجاد) الحصان لم تنجه من سوء المصير فان انجاب الرجل نفسه لهذا الابن المتفجر بالحياة والشباب لم يشفع له بحقه في الاحترام كانسان سوي فقط . ودع احترام العطاء والتضحية في شخصه ! وكما ان الحصان قد طرده صاحبه الذي استفاد منه ، فان الشاب الذي نشأ في ظل ابيه وتربى من عطائه هو الذي يتآمر مع زوجته للتخلص منه !! غير ان الحياة في نبلها الحقيقي تبقى الى جانب العطاء ، وهكذا تأمن الطفلة الحفيدة اليه جدها ويرتاح هو اليها ويرنو لها بمودة وحب .

ان قصة (الحصان) جندت لنجاحها لغة الشعر وقدرة الرسام البارع وصفاء الرؤية وحب الانسان ورفض امتهانه .. في اطار فني مقنع الحجة حديث الاسلوب ، يستفيد من فن السينما ليعمق قدرة

فن القصة . اما تحميلها بما ليس فيها – رغم انها توحي باشياءكثيرة – فليس الا سهولة وسرعة في اطلاق الاحكام .. وبسببهما تصورفاروق ان الجد في القصة هو صاحب الحصان مع ان القصة لم تقل ذلك ابدا .. ولا علاقة للحصان بالرجل المتقاعد ، الا استخدامه لتجسيد مأساة امتهان الانسان وعدم ضمانه في مجتمعات التخلف والتمرد الارعن. وقد يرى آخر في القصة انها دعوة لالغاء الماضي والتخلص منه لانه قد انتهى واستهلك دوره .. غير اني مع وجهها الانساني الاول .

يخيل لي ، ان تقرير الاخ فاروق في مقدمته ، بان قصص العدد التي كتب عنها تنتمي الى ادب النكسة ومجتمع ما بعد الهزيمة ، جعله يتحيز ليدخل اكبر عدد منها قسريا الى تلك الدائرة – وهي قريبة منها في اغلبها – .. بحيث حمل قصة الحصان مالا تحمله لينسبها لتلك المجموعة . وبسبب ذلك التحيز لتبرير حكمه المسبق الشامل على القصص ، نسي ان يشير الى ان بعض القصص التي لخصها ينقصها الكثير كي تحوز شرعية الانتماء لادب النكسة وهو ادب معاناة ، ومخاض ولادة فجر جديد ثري بكرامته وحريته . ف (قصة) الاخ رشاد ابو شاور مثلا على بعدها عن استكمال مقومات قصة فاعلة، وجدت لدى الاخ فاروق تبريرها بان القصة لدى شبابنا تحولت الى قصيدة شعر ! ان (حالة حب) رشاد تلك ليست اكثر من لوحة فنية او صورة وذلك لن يعيبها في شيء كما لن يقلل من صدقها. غير ان انتسابها للقصة كما يبدو لي ضعيف الاواصر ولكنها فيروحها وانفاسها قريبة من قصص الهزيمة والنكسة والامها .

بينما جاءت قصة (نهاية غير طبيعية لمسرحية اغنية على الممر) بذكاء فكرتها وجديتها وصدقها ، ناجحة لانها لبست الرداء المناسب لمضمونها ، فجاءت تأكيدا على ان الشكل والمضمون وجها عملة واحدة فهي متصلة الفكرة بمسرحية ، ولذا جاء الحوار فيها هو الغالب مع جمل وصف قصيرة ، كانها تحديد وتوضيح لما يدور على المسرح.ولان محتواها تقدمي يغيظ البيروقراطية الجشعة التي تعفنت تحتاكداس المصالح فاصبحت عدو الحرية والثورية الاول .. فان القصة حملت نوعين من الحوار :

الحوار الذي يدور على لسان الجندي وموظف الاذاعة فعلا ، وحوار آخر يدور في ضمير الجندي وبين اضلاعه .. وهو الحوارالاكثر التياعا والاشد احتراقا لانه نزف القلب والروح .

ولكننا في سجن البيروقراطية لا نبوح بذلك الحوار والا رمينا بتهمة الثورية والتخريب ! لذا يضطر حتى الشاب المخلص الملتزم منا الى ان يساوم بقدر فيتجنب تسمية الاشياء باسمائها علنا . لكنه في ضميره يقول ما يريد سرا ، كانه يكفر بذلك الحوار السري عن خطيئة مجاراة السلطة الكاذبة المتحكمة ولو بالكلام . حتى لو كان الكلام بهدف يخدم الثورة ! غير ان القصة لا تقودنا الى ما نريد رغمالمساومة.. اذ تطبق مخالب البيروقراطية على (البطل) لمجرد رائحة الكفاح والثورة في كلامه ! وتلك ليست ارادة الكاتب بل هي امانته في التعبير عن حقيقة حالنا ..

.. تلك بعض مبررات نجاح قصة (عادل ابو شنب) هذه ، وكان للناقد ان يتعمقها ليقرر ذلك النجاح عن جدارة . الا انه كما بدا لنا .. ابرز ثقته بالكاتب ومجده الادبي السابق ! فلان قصص ابي شنبجيدة منذ الخمسينات ، فكيف لا تكون هذه جيدة حفاظا على مجده ؟

الواقع .. ان مثل هذه النظرة الواثقة بكل انتاج الكاتبالجيد، مازالت لدى العديد من نقادنا تفعل فعلها فتفرز العديد من الاحكام القاصرة ، المرتجلة ، ان لم تكن المحابية والمداجية .

اجل ان الكاتب الفنان الناجح حريص على نجاحه بالتأكيد .. وذلك منطق الاشياء . وبسببه نتوقع ان يتحفنا بما يعزز ذلكالنجاح. ولذا تكون متابعة اعماله اللاحقة بدقة ضرورة واجبة لدراسة الجديد فيها ، المتطور والمتجاوز لما سبقها ومن هنا يثرينا الناقد بما اثرانا به الفنان المبدع .. او يزيد ثراءنا . غير اننا نلاحظ ان العديد من النقاد (يستسهلون) الامر فينطلقون من (حتمية) موهومة هي جودة انتاج الكبار فيروحون يبررون تلك الجودة ، وتكون مقالاتهم لهاثا لاثبات تلك الفرضية المسبقة .. واطلاق احكام متحيزة بعيدة عن الموضوعية .

انا لا ادعي هنا ان الاخ فاروق قد سار على هذا الدرب ولكنني أأمل – وقد شممت رائحة مثل ذلك السير من حكمه على قصة ابي شنب – الا تكون تلك المواقف المسبقة من الفنانين الناجحين هيالتي دفعته لان يسرع لتقرير نجاح هذه القصة دون ان يتحفنا بمكامن نجاحها .

ومثل تلك الفرضيات المسبقة التي تلعب دورا ارهابيا – اناامكن القول – في تقرير احكام مسبقة من بعض الاعمال .. تفشت بعد هزيمتنا عام ٦٧ موضة سيئة اخرى مارسها بعض شبابنا بشكل مثير .. وذلك بدس اسم حزيران هنا وهناك في ثنايا العمل الادبي ليمنحوه جواز مرور الى خانة ادب النكسة وبالتالي ليأتي نقاد ومعلقون فيشيروا الى ذلك و (يدرسوا) جوانب (المعاناة) وتفصيل دقائق العمل الادبي على المقاسات الحزيرانية لمجرد انه حمل العلامة المسجلة الفارقة .. حزيران !

قصة نيروز مالك انتي تحمل الكثير من عوامل النجاح اوحت لي بشيء من ذلك .. فعنوانها (حزيران ١ ، ٢ ، ٣ ... الخ)وموضوعها عن رجل عاجز جنسيا حتى ازاء جسد بديع ومثير وفي متناوليديه، وبذلك يريد الكاتب ان يرمز الى عجزنا وهزيمتنا !

وقد يكون ذلك رمزا فيه شيء من المعقولية ، لواحسن استخدامه وربطه بدقائق واقعنا بشرط الانتباه الى شيء مهم هو اننا كشعب لسنا عاجزين ازاء الهزيمة فليس فينا عجز بدليل اننا نقاوم كي نتحرك ونتحرر من سجن حكامنا .. ان كان ثمة عجز ففي حكامنا المستسلمين.. وما هو بعجز قدر ما هو جشع وطمع في ان تستمر مكاسبهم ومصالحهم الانانية .. قل انه عجز طبقي . غير ان ذلك الرمز لم يوظف جيدا لخدمة هذه الفكرة ولا حتى لفكرة العجز ازاء الهزيمة بشكل عام . فقد جاءت القصة يسودها الجنس والعجز الجنسي كليا .. واحداثها وانفاسها تلهث وتفح شبقا وتقرأ اكثر اجزائها وانت في جو جنسي محموم !! فجأة يقفز بك الكاتب من بين الافخاذ والشهوة الى الخنادق وقطع الالنيوم التي تلقي الدمار والموت ، والى المستشفيات والدم المتخثر ، من خلال هواجس الرجل العاجز ! وفجأة يتحدث عن اجواء حزيرانية يرمز لها بالطلاء الازرق الذي يغطي الزجاج !! الطريقة المفاجئة التي دخلت بها هذه الهواجس والاجواء الى القصة هي التي تدعو الى الشعور بالانفصام بينها وبين جو القصة الاساسي.. بحيث تحس بالاقحام والافتعال ، وينسحب (بطل) القصة ليطل بل ليقف الكاتب يقول ما يريد ولذا ما خدم ذلك الرمز فكرة القصة فلم نقتنع بربط عجز بطله بعجزنا وبالتالي فلا تكفي الاشارة الى الاجواءالحزيرانية بشكل غامض لان نعد قصته (حزيرانية) .

واذا تركنا كل ذلك وقبلنا القصة بوضعها الذي جاءت به .. فاننا امام ملاحظة تدعو للتساؤل ، وحتى لتقليل جانب الصدقفي التجربة: وتلك هي (حكاية) استعمال المرأة لقطعة المخضرات بديلا عن عضو زوجها !

يبدو لي ان هذه الحادثة جاءت لتأكيد العجز وتعميق الاحساس به ، ولتعبر في نفس الوقت عن التحدي والتمرد عليه . ولكنها بالشكل الذي جاءت به لا تخدم ايا من الهدفين بشكل صحيح . فقد كان بامكان الكاتب ان يتركنا نتابع تلك المرأة المفجوعة بعجز زوجها المحتاجة بشبقها (تتمرد) على العجز بطريقتها وهي بعيدة عن مسرح العجز .. فذلك ادعى للصدق ، فان مثل ذلك (التمرد) يمارس سرا في العادة . قد يقول الكاتب ان الحادثة جاءت لتحدي العجز

امامه .. هنا اود ان اذكره بان مثل ذلك (التمرد) هو نوع آخر من العجز ، بل هو العجز المذل .. ولذا ليس من المعقول ان ينهار الذي يتحدى ويثور امام من يتحداه ويثور عليه بذلك الشكل المذل بان يكشف عن اكثر انواع عجزه مرارة . وهكذا نجد ان من الاصدق والافضل فنيا ان لو مارست المرأة (تمردها) خارج الغرفة لان ملاحظة علمية وسيولوجية اخرى تؤكد ذلك :

فان فترة خروجها من الغرفة الى المطبخ والبحث في المطبخ عن ذلك الشيء الذي تستعمله كافية لان تخفف من شبقها وبالتالي تكون اقل حاجة لذلك التمرد الصارخ العنيف .. وقد نقول ان صدمة الاحساس بعجز زوجها ربما تسبب لها عجزا وبرودا باعثه اليأس يشجع تواردة الخروج من الغرفة الى المطبخ .

كما نجد ان تسلسل التمرد كفعل قد جاء مقلوبا .. فبعد ان انهارت امام زوجها ذليلة لممارستها الجنس بقطعة خضار طويلة امامه راحت تتفجر عليه غضبا تدعوه للتخلي عنها والا فستدفع الى الانتحار او احضان عشيق !!

كي يستقيم منطق التمرد فان من الانجح والاصدق ان يتم بالتسلسل التالي : تسحب نفسها من السرير بغضب وتعلن وهي ثائرة كل مسببات غضبها وثورتها ثم تغادر الغرفة ولها ان تمارس خارجها تمردها .. فان ذلك كان سيخدم فكرة الكاتب تماما . لان التمرد يبدأ بالفكرة ثم الكلمة ثم الفعل كما نعرف . كذلك فان ثورتها الكلامية خاصة لو احسن الكاتب تكثيفها كانت ستهيؤنا لقبول ثورة الفعل . بل ان مجرد ترك الزوجة للغرفة وزوجها وحيدا يخور بعجزه كثور منهك كان سيجسد التمرد الكامل على العجز وترك العاجزين لوحدهم .

اما وقد فاتت الكاتب تلك الملاحظات المنطقية الصغيرة ولكن العميقة فقد جاءت الاحداث وانتقاله بين عجز الرجل وبين فواجع الغارات الجوية والخنادق صورا غائمة تبدو مفروضة ومقحمة لتكوين قصة حزيرانية ولكنها جاءت مجهضة . اذ بقيت قصة مكرسة للجنس والعجز الجنسي بكل تخبطاته وبكل فورات وتهيجات الجنس .

وتبقى على قصة نيروز مالك هذه ملاحظة اخرى :

فاذا كان الرجل العاجز بانانيته لا يريد ان يتخلى عن ضحيته فانه بذلك تجسيد لحكام انظمة الاستسلام فعلا حين تثبت الاحداث اليومية عجزهم وجبنهم بينما هم يسوموننا الارهاب والعذاب .. انه رمز مناسب لهؤلاء . غير ان القصة تقدمه لنا وكأنه عاش تجربة القتال، حيث تطارده صور الدم المتخثر والخنادق والاشلاء ودمار الغارات الجوية .. ان هذه صورة مقاتل اكتوى بنار التجربة وانه يتالم بها حتى وهو في مخدع الزوجية (على فرض دقة التصوير) وهذه الصورة ليست باية حال صورة حكامنا الذين تابعوا مآسينا وجراحنا متفرجين عليها بتقزز من كراسيهم المذهبة . ولذا يصبح من غير المعقول ان يعبر المقاتل عن العجز ان المقاتلين لا يحملون العجز ولا يورثونه لاحد وانهم مازالوا يعدون بالرائع الفعال من البطولات .

تلك ملاحظات لم تتناول كل قصص العدد السابع طبعا – لاني لم ارد ذلك اصلا – ولكنني وجدت بي حاجة ان اطرحها امام القراء وامام الاخ ناقد قصص ذلك العدد وامام بعض كتابها .. حاجة ولدت من احساسي بانها ملاحظات تمنيت الا تغيب عن الناقد .

بقي شيء آخر :

اذا كنت عتبت على الاخ فاروق منيب سرعته في عرض تلك القصص وتجاوزه عن الكثير الذي فيها فانه للامانة ان اقول ان تلك الظاهرة قد تكررت مع كتاب غيره تناولوا قصص اعداد اخرى من الاداب .. ولذا فهي – ان سمحتم – ملاحظات ووعود من قارئ لمزيد من الاهتمام بهذا الباب الناجح واغنائه دوما بدراسات جادة تتجنب السرعة والسهولة قدر الامكان .. وذلك حقنا كقراء ، وحق الكتاب ايضا على نقادنا والجادين منهم بشكل خاص .

العراق — قاسم عبدالامير عجام

الجديد والجمهور
نظرة في واقع العلاقة بين الشعر

بقلم : علي الكجه‌جي

تمخض انصرام السنوات البضع الاخيرة لميلاد حركة التجديد في الشعر العربي عن واحدة من اهم المسائل واقعية وحميمية ، وهي تحمل مضامين نقاشية وامتدادات حوارية لا يحدها كونها تمتلك ابعادا قابلة للتشعب بين الاخذ والرد ، والقبول والرفض ، ولن تأخذ – ربما لفترة طويلة – طابع الحسم المبني على تصور واقعي ومنهجي شامل يمكن اعتماده والركون اليه . تلك هي مسألة العلاقة بين الشعر الجديد والجمهور .. واود صياغة هذه العلاقة على النحو التالي: نظرة الجمهور وموقفه اللامبالي واللامكترث الذي يصل اقصى درجات رد الفعل السلبي عندما يكون ادانة موجهة للشعرالجديد والقصيدة الجديدة ، بعدم الايفاء – على حد تصورها – بمتطلبات اثبات (جماهيريتها !) بحسب المفهوم الادبي والفني الواسع للجماهيرية، وهي نظرة وموقف ينبع قصوره (المبرر !) من (شرعية !) تاريخية وزمنية مؤقتة لم تتخذ موقفا قطعيا مستعصيا على المعالجة والحل بعد، بل يمكن ان تزول بزوال المسبب او الاسباب ، كما يرتهن حلها ومعالجتها من جهة اخرى بالجانب المتمم الثاني الذي هو موقف الشاعر(الشعر الجديد) من هذا الجمهور . ولا بد من ايضاح هنا : يتميز موقف الشاعر من الجمهور – اقتصارا ضمن موضوعنا هذا علاقة الشعر الجديد بالجمهور – بالارتباط بمستويين متلازمين من نوع العلاقة على ما نحسب ، بحكم ان « وعي الناس محدود بالقياس الى المبدع »(1) من جهة ولان « المؤسسات التربوية والتعليمية والثقافية قد عودت القارئ طيلة القرون الماضية على الازدراد دون المضغ » (2) من جهة اخرى تضادد وتوازي الاولى بالوقت ذاته .

المستوى الاول من العلاقة هو المستوى الملتزم او الالتزامي الذي ينبعث بمباشرة واختصار من توجيه الاسئلة التالية : لماذا القصيدة الجديدة ؟ وما هو وسطها المؤثر والمتأثر ؟ وماذا تبغي وتبتغي ؟ وهي اسئلة باتت معروفة جيدا عند اكثره من القراء على حد سواء بالنظر لما تحمله من اقتران ودلالة واضحة في الالتصاق ، والتماس الحميم لهذا النمط الشعري بقضايا الجماهير الفقيرة (3) – السياسية منها والتحررية والطبقية والاجتماعية وغيرها – ومعالجة هذه الموضوعات ومواكبتها واغنائها باستشرافات مستقبلية دالة ، على اعتبار ان الشعر بصورة عامة وسيلة لا غنى عنها من وسائل اقامة قيم جديدة للمجتمع وفق متطلبات حضارية وانسانية ملائمة للعصر ، وهو ان يعني تجربة واستيعابا ومن ثم اعادة وخلقا – عبر رؤى شعرية وحلم – لعالم في مستوى اجتماعي وحضاري أرقى في الدرجة الكيفية لعالم (روتيني) معاش ، وعلى هذا يمكننا التحديد اكثر : كون الشعر الجديد وعيا اجتماعيا وتجاوزا مستمرا بما يشفع ويعزز تقدم المجتمع وبناء حياته على اسس راسخة هانئة تمتلك اصالة تاريخية عربية متفردة وتراثية متجذرة في حياة الامة .

المستوى الاخر من العلاقة والارتباط ، هو المستوى المطالب او المتسلم الذي ينبذ ويربأ بالجماهير نظرتها المتواكلة والكسولة ، وينتقص

---

(1) من مقالة الاستاذ طراد الكبيسي – الشعر الجديد والجمهور – صحيفة الثورة العراقية ١٩٧٢/٩/١٤ .

(2) نفس المصدر السابق .

(3) يمكن للقارئ ملاحظة اغفالي للعوامل الذاتية والموضوعية والتاريخية لانبثاق حركة التجديد الشعري نظرا لما يمكن ان تجره علينا من استطراد بعيد عن صلب ما نحن بصدده الان على الاقل .

لديهـا فقدان التذوق الادبي والفني ، والرهافة وقدرة الاجتهادومرين الذهن على التطور والاحاطة والمواكبة لمتجددات الفنون والاداب والثقافة مما يترك في النهاية انعكاسا سيئا لدى الشاعر المجدد (الحديث)... قد يصل به درجات دنيا من اليأس تنطلق احيانا بتعليل الشاعـــر لنفسه .. حسبي ان يوجد من يفهمني ... ومن لا يفهمني فله الحائط يمرن راسه عليه ..

ويذهب بعض الادباء والنقاد العرب على ان هذا اليأس من جانب الشاعر والذي « خلفه عدم الاهتمام من طرف الجماهير غير القـارئه لهذا الشعر .. ليس له (اي مسبب حقيقي) » (١)

ويلقون بكامل وزر وثقل المسؤولية على كاهل الجمهور الــذي لا يستطيع ان يرقى الى مصاف فهم الشاعر « لان الشاعر عندما يكتب فانما يفعل ذلك للمستقبل ، وان اية حركة شعرية ناضجة لا تلقي اول الامر الا الصدود وقد يدوم ذلك طويلا (اكثر من قرن مثلا) لهـذا يبدو لي - أصاحب الكلام - ان التوقف عن تطوير الاتجاه الشعـري اذا جاء لسبب كهذا فيجب ان يرفض وان يشجب » (٢) واذا انعمنا النظر في هذا الكلام نستشف منه ونحت « تخطي عالم روتيني معروف الى عالم جديد مجهول » (٣) و « تحت تطوير الاتجاه الشعري » (٤) و « كون القصيدة كائنا جديدا ممتلئا بالوعي والحرية الديناميكية» (٥) والذي بدورنا لا ننكرها لا على الشعر الجديد وحسب ، بل ولا على الاستاذ زفزاف او غيره ايضا بمقدار ان لا يشكل هذا ذريعة لادانـة الجمهور ودمغه ومحاولة التنصل والتخلي عن التجانس الواقعـي والشمولي كليا نحو الافضل ، فلا عربة بلا حصان ... اقول وهـذا ما نستدله من الحديث المار الذكر والذي يتضمن وعلى العكس تماما الدعوة لتكريس وتوسيع فجوة التباعد بين حركة الشعر الجديـد والجمهور وعدم الرغبة الجادة في ردمها ومعاملتها كقضية تستوجـب حلا ومخرجا على ابسط المراد ، بل وتصويرها على انها امر واقـع وشر لا بد من حدوثه ، كما تعطي هذا الشكل من التجافي وفقــدان اللحمة الطبيعية والانسجام بينهما ابعاداً زمنية سائبة قد تصل علـى حد تصور الاستاذ زفزاف الى (قرن مثلا) . ناهيك عن انه امساك بخناق الجمهور كونه رأيا احادي الجانب يلتزم طرفــا من اطراف التناقض الثانوي والنزاع على حساب التفريط بالاخر واسقاطه دونما توافر عوامل ومسببات هذا الاسقاط بشكل واقعي وسليم ، وهــو ما يضع الجمهور بين اختيار امرين لا خيار له باختيار احدهمـا . وهو ما سنوضحه .

اولا : على الجمهور ان يظل على تذوق وتجاوب مع كل شعـر « قديم ! » فقط . (لان جمهورا شعريا كونته المدارس والجامعــات على نمط معين من شعر يقرأه ، فانه لا يستطيع ان يسمو بذوقه ... الخ (٦) الى تلاؤم وتفاعل مع هذا الشعر الجديد حيث ان هذا الشعـر يسبق دوما فهم الجمهور المتخلف بمسافات زمنية طويلة - بضع سنين او اكثر على الاقل - وبدليل وهو الاهم ان الشعر الجديد عمليـة كشف حية واستمرارية في قطع الاشواط الى الامام - وهذا ما يحفظ بقاء الهوة على سعتها وحجمها - وهو بالتالي لن يتوقف عن ايجـاد اساليب بنائية جديدة ، واشكال متطورة ... وهل يعني هذا غيـر قسر الجمهور ان يظل لاهثا مقطع الانفاس مكدود الصدر في مجاهدة اللحاق بفهم القصيدة الجديدة ومواكبة تطوراتها الفنية الى ما شـاء (التطور) ؟ ولا يعني كلامنا هذا كما لن يعني ابدا وباي من الاحـوال اختلافا مع الاستاذ زفزاف « في ان التوقف عن تطوير الاتجاه الشعري اذا جاء لسبب كهذا - يقصد جفوة الجمهور للشاعر - فيجب ان يرفض وان يشجب » واعتقد ان كلامي السابق ما يدعو ويعني هذا التوكيـد على التطوير ولكن نربأ بالشعر الجديد ان يكون بلا جمهور .

ثانيا : الاختيار الاخر يعني اعطاء الصفة (الشرعية!) على مقولة ان ليس هناك للشعر جمهور ، كما هو متعارف عليه في جمهور القصة او الرواية ، أو المسرح او السينما وغيرها ... وعلى اعتبار وتوكيد ان الشاعر الجديد وحده يعيش ابعادا انسانية ويحدس ادراكـات مستقبلية دالة بالوقت الذي يظهر قصور الجمهور حتـى عن معايشة واقع وحاضر الشعر الجديد ، فكيف به بمستقبله وهو ما يرفضـه الشعر عندما يجد نفسه مقطوع الوصال والارتباط بوسطه الاداتـي والمؤثر (الجمهور) ويفتقـده كواحـد من اهم مبررات بقائـه وانبثاقه الجوهرية والصميمية وهو ما يرفضه الشعر ايضا حتى بعد قـرن او اكثر من السنين ؟

والآن نعود الى عبارة الاستاذ زفزاف اذ كيف يتم التجانس بيـن ما دعا اليه حول تطويـر اساليب الشعـر وقوله : « فانه - اي القارىء - لا يستطيع ان يسمو بذوقه الا اذا مهدنا له الطريق الى ذلك » انـه يضع يده هنا على بيت القصيد . ويصطدم بمباشرة السؤال التالي: كيف ومتى يتم تمهيد الطريق ؟ وهو ما نحتاجه بالتحديد والتركيز . هذه النقطة وليس غيرها تقودنا الى توكيد رفض وشجب عدم تطويـر الاتجاه الشعري بتأثير اشتداده الى واقع قصور فهم الجمهور ،ولكن لا احسب ان يكون (التطوير) بتخطي المؤشرات الواقعية والايقانية الملموسة عبر اكتفاء التحديق بالافق ... ونحن نرى ان المسألـــة يجب ان ينظر اليها كوحدة قائمة من دون اجازة البتر والتقطيع المنحـاز وان لكل من طرفي هذا التناقض الثانوي مبرراته التي يستند عليهـا في مواجهة ومحاججة الطرف الاخر ، ويستمسك باقناع نفسه وادانة الاخر والقاء اللوم عليه ، هذه المبررات التي لا يمكـن شطب احدهـا جملة - وفي الوقت الحاضر على الاقل - حتى لو كانت تحمل مبررات هذا الشطب والالغاء - كما في حجج ادانة الجمهور للشعر الجديد - على حساب الاحتفاظ وترضيه الجانب الاخر ، بعبارة اخرى اننـا نحتاج الشعر وجمهور الشعر بنفس الاهمية والحاجة والمرحلة مــع نسبية فارق التفضيل - ان وجد - وعلى هذا ووفقه يجب ان توضع المعالجة وتتم .

فالحال والقضية هذه يتحمل وزرها طرفان بفارق وزن العبء والقدرة على التحمل والوعي والالمام الاعمق والاشمل للقضية والرغبـة في تلمس طريق الخروج منها .

ولا بد من الاستطراد قليلا فيما ذهب اليه الاستاذ طراد الكبيسي(١) حول نفس الموضوع والتي تلتقي بنظرة الاستاذ زفزاف بكثير من الجوانب فهو يعرض الموضوع من ضرورة « ان الشعر الجديد اذن ، يتطلب قارئا جديدا وهذا القارىء الجديد كما هي الحال بالنسبة للشاعر لا بـد ان يكون مثقفا ثقافة عميقة او ثقافة بمستوى ثقافة الشاعر على الاقل، تشمل الالمام بالتراث العربي والانساني ومتابعة التطورات الجديـدة في ميادين الفكر والفن في العالم » (٢) وهو توكيد - كما نرى - على (صحة !)مقولة ان ليس هناك للشعر جمهور بالمعنى الواسع للكلمة.. اضف ان هذه الشروط التي يدرجها الاستاذ الكبيسي الواجب توافرها في القارىء تمثل نسبة ضئيلة - في الوقت الحاضر - قياسا لمجموع نسبة الجمهور القارىء . وقد بنى استنتاجه هذا على « بما ان وعي الناس محدود بالقياس الى المبدع ، ومتابعتهم وطموحاتهم الفنيــة الاخرى ذات بعد معين قياسا الى طموحات المبدع ، لذا غالبا ما تكون الهوة بين القارىء والمبدع » (٣) .

---

(١) الآداب العدد الثامن السنة العشرون (حول الشعر الجديد) محمد زفزاف .
(٢) نفس المصدر السابق .
(٣ و ٤) نفس المصدر ايضا .
(٥) مقالة الاستاذ الكبيسي المارة الذكر .
(٦) الاداب ، العدد الثامن ، السنة العشرون ، محمد زفزاف.

---

(١) جريدة الثورة العراقية ١٩٧٢/٩/١٤ الشعر الجديد والجمهور
١ و ٢ و ٣) جريدة الثورة ، مقالة الاستاذ الكبيسي .

واذا سلمنا بهذا ـ وهو قائم في الوقت الحاضر فعلا ـ فيصبح طرح السؤال السابق ثانية هنا امرا ملحا امام هذا العرض : وهو متى وكيف يتم خلق هذا النموذج من القارىء ؟ ثم على حساب من يتم هذا الخلق ؟ ومن هو المسؤول المفصحي والمباشر . قلنا في بداية حديثنا ، ان نظرة الجمهور للشعر الجديد ـ والتي هي قاصرة من وجهة سليمة ـ مبعثها عوامل متشابكة ومختلفة تعمل كلها او بعضها ـ باختلاف القارىء ـ على توليدها ، ولا يمكن تغافلها او تجاهلها لا لشيء او سبب ـ اكثر من سبب واقعيتها ووجودها ، ومبررات انبثاقها ـ والتي منها اي من العوامل : (نوعية الجمهور التلقي للشعر، « الالفة والاعتياد » ، مشاغله اليومية واهتماماته وتطلعاته ، وضعه السياسي وواقعه الاجتماعي والطبقي ، « كون الشعر ظاهرة جديدة وحديثة عما الفه واعتاد عليه » ، « كون القارىء محشوا بالمواقف المسبقة والقناعات الثابتة » ، « كون القارىء ليس حرا فلن يكون قارئا مبدعا جديدا » واخرى عديدة ومتنوعة) وكلها توضح بشكل لا يحتاج عناء ، على عاتق من تقع مسؤولية هذه النظرة القاصرة ؟ بعد استعراض اهم عواملها .

الشاعر المبدع ، (القصيدة الجديدة بالذات) يتحمل القسط الوافر من هذه المسؤولية وذلك لامتلاكه وعيا من نوع خاص ، وعمقا ، وخصبا ، ومعايشة صادقة ، ورغبة اكيدة في التنقل والتغيير ... والاكتفاء بهذا القول ودلالاته طبعا لا يعني حلا للمشكلة بقدر مفتاحها الرئيسي واسلوبها الطبيعي والصحيح.وقبل توضيح هذا اود ان اشير الى مثل اظن ان له مساسا مباشرا بموضوعنا هذا .

الشاعر نزار قباني ـ واحد من امثلة عديدة ـ، لكن ربما هو ابرزها ـ واحد من كبار شعرائنا المجددين وشعره وقصائده سيما الجانب السياسي منه لا يمكن لاحد ان ينكر ـ وحتى القارىء العادي ـ انه شعر يجبر القارىءعلى تمليه وتامله ومعايشته والوقوف عنده،ويلاقي تعاطفا شعبيا واسعا وحارا ـ ولا اقول شيئا اخر ربما يفوق اقبال الجمهور أحيانا على عمل مسرحي جيد أو فني آخر ، ويمتلك قدرة على الاستقطاب والتفاعل والانتشار مع مختلف ومتباين المستويات الاجتماعية والثقافية فهو يمكنه ان يتعامل مع عامل قارىء ، وطالب ، ومهندس ، واديب ، وفنان ويؤثر فيهم ضمن قناعات متباينة بحسب اختلاف وتفاوت امتلاكاتهم ومؤهلاتهم ، ومن دون ان تواجه قصائده وشعره ازمة عنيفة تجاه الجمهور مثلما يمكن ان نجده عند الكثرة من شعرائنا المجددين وحتى عند البعض من القدويين منهم ، وبرأينا ان هذه القدرة المتفردة والالمعية لم تات (مصادفة !) مع السليقة الشعرية والجبلة الطبيعية للشاعر وأظن ما اقصده يفي بالمراد ولكن لا يعفي من توضيح .

ان ما نحتاجه بصدد ردم هوة التباعد ما بين الشعر الجديد والجمهور ، أن يكون هناك وسط ذو قيم فنيةوادبية وفكرية تلتحم ضمن مؤشرات خاصة واهداف واضحة تشكل نقطة التقاء الشاعر بالجمهور والقصد بهذا غير الالتزام بنضال الجماهير ومراحله وتفرعاته وجوانبه، فهذه بديهيات لا تحتاج اصلا الى وقوف ، ولكن اعني بها تلك الوسائل (1) والطرق الكفيلة بخلق عملية التجانس المتبادل بينهما عبر دراسة مستوفاة لنفسية الجمهور واقتران هذه الدراسة بمرونة ولباقة التصفين والتناول الشعري الصاعد . اي ان المطلوب هنا ـ كي لا يبقى ما سبق مجرد امنية ـ توفر الرغبة الصادقة لدى الشاعر لتقليص مسافة التباعد وملئها باواصر الربط والانسجام وهو ما يكلفه أن يعيّ جمهوره ويعيشه فنيا وأدبيا وفكريا بابعاد اكثر واقعيةوحميمية ورعاية ، اي بفهم مباشر للجمهور تعكسها عملية تصفين متجاوبة ومتحايلة من الشاعر في انتشال قرائه وجمهوره الى مستوياتمتدرجة اعلى في سلم اللحاق والمعايشة الشعرية ،وأرجو ان لا يتبادر الى الذهن من كلامي تلميح الى المباشرة والتسطيح والابتذال البنائي واللغوي والموضوعي للقصيدة ، وسحبها من الخلف ومحاولة شدها باواصر وعرى التوقف عن ايجاد اساليب شعرية متطورة : بل هي محاولة ملء الفراغ وايجاد الوسط الادبي والفني الذي يشكل بؤرة لقائية في تبادل التعاطف الانسجامي المتدرج . وتبادل الفهم عبر موضوعات متضمنة ومفتتنة تهمه وتلح عليه في مواكبتها تأتيه من خلف ستر البناء الفني واللغوي المتطور والمتجدد للقصيدة ودوننا تأطير اطلاقا ، يقوم على استيعاب واع وخلاق لتراث الامة العربية الماجد والانسانية، واغتناء بحوادث التاريخ القديمة ،والاسطورة القديمة والرمز واغنائها بالمعاصرة ، وهو ما استطاع نزار قباني ـ برأينا ـ خلقه عبر مخاطبة وجدان ومشاعر الناس بحرارة ، أبتداء من ديوانه في اعقاب النكسة ـ وربما قبلها ايضا ـ هوامش على دفتر النكسة ووصولا الى قصيدته خطاب التي القاها في مهرجان المربد الشعري الثاني في البصرة .

عبر هذا الفهم المتبادل بين الشعر الجديد والجمهور ودراسة احدهما للاخر بروحية الاحساس بوجود ازمة معلقة في حياتنا الادبية والثقافية ، تتطلب حلا ، تقع على الشاعر بالذات تبني المسألة ـ لا التعالي عليها ـ بمقدار تبنيه والتزامه لآمال وتطلعات هذه الجماهير ، سياسيا ، واجتماعيا يقود في نهاية المطاف الى تجذير قيم كبرى واقامة صرحها بعيدا عن الوصول الى غاية ضيقة في استجداء اكف الجمهور وتجنيدها للتصفيق :. وتطويع الحناجر ورصفها للهتاف .

اخيرا ، انني لا أدعي انني وفيت الموضوع حقه كاملا ، ولكن حسبي مساهمتي في مناقشة بعض جوانبه .

نينوى (العراق)
علي الكجةجي

(1) تجربة وزارة الاعلام العراقية عندما القى عدد من الشعراء قصائدهم على الجمهور في الساحات العامة ، واحدة مما اقصد واحبذ ، رغم السلبيات التي تعترضها في بادىء الامر .
مجلة الف باء ، (شعراء في الهواء الطلق) آب ١٩٧٢

ماذا يبقى للاستاذ مجاهد من الماركسية؟

بقلم هناوي احمد

من المرجح ان الاستاذ مجاهد عبد المنعم مجاهد قد وضع تخطيطا مسبقا لمقاله ، وحدد المناطق المتفجرة في أرضية الموضوع ، ودقق التمريرات الفلسفية التي عليه أن يطارحها . وقد بدأ أولا بلغم شرفة المقال ليتسرب الى زرع الغام كثيرة في البقية الباقية من البحث.وقد كان يعرف مقدما ان المواجهة بين الالغام المزروعة وبين القارىء مسألة حتمية نظرا لكثرة قراء مجلة « الاداب » في الوطن العربي من جهة، ونظرا للسمعة الطيبة التي يتمتع بها أستاذنا الجليل مجاهد في الاوساط الادبية في المشرق والمغرب .

ان الفنان الذي ينتج عملا فنيا ، يقوم بذلك ـ في الغالب ـ ليعبر عن احساساته وتصوراته لقضية معينة ، او ليعبر عن تصورات اخرين يحس انه جزء لا يتجزأ منهم ، وان الناقد الذي يعيد عملية الخلق الفني بطريقته الخاصة اعادة علمية تصل في قمة جودتها وتوفقها الى مستوى فني عال ، ليفعل ذلك هو أيضا ـ في الغالب ـ في اتجاه أن يعكس للناس نظرته وتفوقه الخاص لهذا العمل بغية التوصل الى تفوق مشترك تمهيدا لاستنباط توجيه جمالي جماعي معين . وقد كان الاستاذ الناقد مجاهد عبد المنعم مجاهد في الطرة ـ عن رضى ـ من هذا المنطلق وهو يغرز اخر القوسين في مقالته المعنونة ب « ماذا يبقى للفلسفة الجمالية من الماركسية » ؟ المنشورة في العدد السابع ـ ص ٣٤ ـ يوليو (تموز) ١٩٧٢ من مجلة الاداب ، تلك المقالة التي تلتها في العدد الثامن مقالة اخرى بعنوان « ماذا يبقى للفلسفةالجمالية

من الوجودية ؟ » ، ذلك أن الاستاذ مجاهد تعمد ان يبدو ما امكنه، غريب الاطوار والرؤيا ، وشاذ التذوق على شاكلة طه حسين والعقاد في بداية حياتهما الادبية ، عندما افتعلا معارك نقدية عادت عليهما « بالخير العميم » .

والا كيف يمكن ان يفسر تلاميذ عبد المنعم مجاهد وقراؤه هذا المنحى الغريب الذي سار فيه استاذهم الجليل ، ذلك المنحى الذي يدير الظهر لابسط البديهيات وللمبادىء الاولى الثابتة لاحد اهم العلوم في عصرنا الراهن ، واكثرها جاذبية وانتشارا : الماركسية اللينينية بسائر روافدها النظرية والعملية والفنية والعلمية ؟ فالمقال يحتوي على كثير من المغالطات يجدر بي ان اوجزها فيما يلي قبل التطرق بتفصيل الى كل منها :

- مجاهد ينفي وجود طبقية في الادب ،
- الثورة بالنسبة لمجاهد هدف استراتيجي دائم للانسانية ،
- يتحدث عن الفنان منتشلا من وسطه الاجتماعي ، الفنان المجرد ،
- كل الادب ، في نظره ، ثوري بطبيعته ،
- لاينبغي أن يكون للعمل الفني مدلول سياسي ،

واذا أضفنا عنصرين آخرين في المقالة تتشكل لدينا بانوراما من المغالطات . والعنصران هما :

١ - التذييل السلبي الذي ابتدات به المقالة ، والذي قام بعملية مسح جائرة لكل الادب المصري المعاصر بدون أي استثناء .فهو لا يرى في الادب المصري الحديث كله « سوى تسجيل ما كان يحدث في الماضي قبل الثورة ، لان تسجيل الماضي شيء سهل .. » ويضع في كفة واحدة كل ادباء مصر على اختلاف انتماءاتهم وميولهم السياسية والفكرية ، فهم - في نظره - جميعا « الجيل من الادباء والفنانين الذي اخذ « ينتج » - القوسان من وضع المؤلف نفسه - طوال العشرين سنة الماضية . وهو الجيل الذي صارت الرواية عنده ثرثرة فوق النيل والذي صارت المسرحية عنده من نتاج مدرسي الادب بالجامعات لا من نتاج الادباء ، والذي صارت أشعاره مجرد تاملات ليلية ، أو تفرحول كمكة حجرية تكشف عن انفصال الشاعر عن نفسه او تجرده من الثقافة..» وأصبح اذن التنكر المطلق لجغرافية الادب المصري الحديث . والتنكر لابداعات كثيرة مسؤولة ظهرت في فترات مختلفة من مرحلة ما بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، تلك المرحلة التي رغم سلبياتها الكثيرة ، فانها لم تستطع ان تكمم فم الاديب المصري المسؤول الواعي لرسالته ، فقام بعمليات جرد رائعة وذكية منثورة هنا وهناك في اعمال ادبية وفنية مختلفة لوضعية الانسان في مصر ولمعطيات الثورة المصرية والثورات العربية التي ظلت عموما عاجزة عن التجاوب مع مطامح الجماهير محليا وقوميا ، وعاجزة عن المعاصرة ومسايرة التقدم والتطور العالميين . وبالتوازي مع هذا الجرد الصحيح ، فان الاديب المصري المسؤول - ولا أحب ان استدل بأديب معين ، فهذه الحالة تشمل عددا كبيرا من الادباء ، حتى الذين جرفتهم دوامة تشاؤم استاذنا الجليل ، مثل نجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، وأمل دنقل - فالاديب كما نعلم ليس آلة تنتج بضاعة من نوعية واحدة (جيدة دائما ، او رديئة دائما) ، وانما هو يعطي خلال تطوره الختمي وفي غمرة المؤثرات الخارجية نتاجات تختلف جودتها وقيمتها المضمونية والفنية . ولذلك ، فاننا نجد اعمالا جيدة وجادة لاديب ما الى جانب اعمال اخرى رديئة .

والشيء الهام في هذا العنصر الاول ، هو ان الناقد مجاهد عبد المنعم مجاهد لم يسلط الاضواء على الناحية الاساسية التي جعلت بعض الادب المصري الحديث « يتصوف » الى التراث القديم ، ويعيد تشكيله في هذه الظروف العصيبة والخطيرة التي تمر بها الشعوب العربية ، ولا سيما الشعب المصري . تلك الناحية التي لا تريد ان ترفع القيود عن حرية الفكر والتعبير وحرية ممارسة الانشطة التي من شانها ان تعبىء اوسع الجماهير العربية في مصر لتواجه بحزم وبنجاح كل المؤامرات الامبريالية والصهيونية والرجعية ، وفرضت الكبت العام للحرية قدرا يربض في كل نفس وكل دار . وكان من الامانة الضرورية ان يتطرق الاستاذ مجاهد الى الاسباب الجوهرية لما اسماه ب « تسجيل ما كان يحدث في الماضي قبل الثورة » .

(٢) الطابع العام الذي اتسم بـه البحث كله ، وهـو اللاعلمية التي تقتضي ان يخضع البحث الى التحليل الدقيق المستند الى الحجج والبراهين ، فعبارات : « لا مجال هنا لقول بيزويتوف » - ص ٤٠ ، نهاية العمود الاول - ، « ولا محل لقول ماوتسي تونغ » - نفس الصفحة ، بداية العمود الاول - ، و « ومن ثم فليس صحيحا ما قاله ماوتسي تونغ » ، تعتبر اجراءات قمعية في الحوار الذي لا يريد ان يتعمق كثيرا في رأي الاخر . واتصور ان هذا الاتجاه قد تعرض الى انتكاسات طبيعية كانت نتيجة حتمية لتقدم الامم وتطورها ثقافيا حتى ولو كان الامر يتعلق فقط باوساط المثقفين .

الادب بين الطبقية و « الانسانية »

عندما يتحدث الفكر البورجوازي عن الادب بشكل عام ، وعن المجتمع بكيفية غامضة ، وعن الانسانية المطلقة ... فقد تكون لذلك مبررات طبقية معقولة من وجهة النظر الطبقية ، تختفي خلفها المصالح الجوهرية للطبقات البورجوازية والارستوقراطية ونظامها الاستغلالي ، ولكن أن يصدر مثل هذا الفهم عن اديب محترم اخذ على نفسه - منذ ما قبل بحثه الاخير - الالتصاق بالجماهير الشعبية التي عرفت وتعرف الوانا عديدة من القهر والاستغلال والكبت الشامل ، يمارسها في حقها اولئك الذين يتكلمون عن « الادب الانساني » وعن « المجتمع الخالي من الطبقات » وعن ضرورة الحب والوئام بين جميع الناس ... لان يصدر مثل هذا عن مفكر عربي كالاستاذ مجاهد عبد المنعم مجاهد ، فان اقل ما يمكن ان يقال عن ذلك انه خيبة امل وعمل يؤسف له . ان ذلك يسجل مشكلتين اساسيتين مرتين : مشكلة التنكر لاقوى سلاح فكري لدى الشعوب وفي طليعتها الطبقات العاملة والفلاحون الفقراء والمتنورون ، ذلك السلاح الذي تخافه الطبقات والطغم المستبدة المتحكمة في رقاب الملايين ، وتسعى كل جهدها مستخدمة كل وسائلها الاوتوقراطية والايديولوجية لخنق هذا السلاح الجماهيري . والمشكلة الثانية ، هي التنكر لمنظومة الافكار التقدمية والواعية والمفاهيم العلمية التي كدسها استاذنا الجليل عبر سني بحثه وتحصيله الطويلة ، والتي لولاها لما كان احد لا في مشرق العالم العربي ولا في مغربه يعرف شيئا عن مجاهد عبد المنعم مجاهد .

في المجتمعات التي يسود فيهـا رأس المال بكل اشكاله المختلفة، سواء أكان شكل رأسماليين متفرقين ، او احتكارات راسمالية كبرى او على شكل رأسمالية احتكار الدولة ، فان الحديث عـن « الادب الانساني » ، أي الادب « من نوع واحد » هو اقرب الى الهذيان منه الى النضج .

لقد ظلت الطبقات منذ تشكلها اول الامر وحتى الان في صراع دائم، يشتد ويخفت حسب الظروف ، دون ان يعرف تعايشا سلميا او تصالحا طبقيا . وخلال هذا الصراع المرير شيدت كل طبقة عالمها الخاص بكل ما في الكلمة من معنى ، وكونت جيشها ، وانتجت اسلحتها ، وخلقت رجالاتها المدافعين عن بقائها وانتصارها في ميدان السياسة والعلوم والثقافة . كل ذلك لتواجه تنامي قوة وانتعاش الطبقات الاخرى التي تتعارض مصالحها مع مصالحها ، وتعمل على دحرها في معركة تنازع البقـاء .

وهكذا ، ففي بداية القرن العشرين ، قرن الثورات والانتفاضات

والتغييرات الاجتماعية والسياسية ، قد تشكل ونما اتجاهان اساسيان متباينان في الادب ، ادب الشعوب (او ادب المستعمرات) ، وادب الدول الاستعمارية . واذا كان هم الاتجاه الاول هو بلورة اهـــداف وتطلعات الجماهير المناضلة التواقة الى التحرر والاستقلال والحرية والسيادة ، فيما لبث الاتجاه الثاني مقاوما في شراسة ومصرا عـلى عرقلة هذه الرغبة الشعبية وكمحاولة ربط مصير هذه الشعوب بمؤخرة التاريخ ، فكـان اتجاها رجعيا في مضمونه حتـــى وان حقـق بعض « الاشراقات » الفنية التي تجعل منه ادبا . وبالنسبة للاتجاه الاول ، فان الامر لا يتعلق بادب الفصحى ، بل بالادب العامي ، او الشعبي . وهذا شيء طبيعي ، اذ ان الطبقات والفئات الشعبية التي ألقــت بنفسها في ثورات التحرير ضد المستعمرين ، كانت في جلها ـ ومـا تزال في كثير من الدول التي لم تستطع بعد ان تتجاوز مرحلة الاستقلال السياسي ـ امية ، الا انها انتجت تراثا ادبيا دارجيا عكس معـارك الكفاح الشعبي معركة، معركة، وصور مختلف البطولات تصويرا رائعا تشتم منه رائحة القرية وتشبث الفلاح الفقير بالارض . وهذا النوع من الادب النضالي ايضا ، لا ينبغي ان نتحدث عنه كأدب « انساني » بالمفهوم الامبريالي ، ذلك انه موضوعيا لا يخدم مصالح كل الناس ، بهذا التطق المجاني . ولا يصلح مرآة عامة يرى فيها البشر جميعا ، وسائر الطبقات وجوههم !

قبل سنة ١٩٤٨ مهدت الصهيونية العالمية لتحقيق مخططهــــا الاستعماري الذي احتلت بموجبه جزءا كبيرا من فلسطين بمقـــالات متنوعة ، وروايات ، وقصص قصيرة وقصائد شعرية ، واشكـــال تعبيرية اخرى ، كانت دائما تعزف جميعها على وتر واحد ، وهـــو الانسان اليهودي الذي لم ينصفه التاريخ ، فبقي مشردا قرونا مـــن الزمن بلا وطن ، مضطهدا بلا حق ، يتعرض لابشع تمييز عنصري مقيت، وقد حان الوقت ليدفع العالم ـ مجسدا في منتظمه الدولي ، عصبة الامم ـ فدية هذا التيه الاسطوري . وحتى عندما استقر الكيان الصهيوني في فلسطين ـ اشير الى نسبية الاستقرار ، فاسرائيل لم تعرف يوما واحدا من الاستقرار ولن تعرفه ما دام شعب فلسطين مطرودا من ارضه ـ فان الاشكال الادبية الفنية الهادفة الى تثبيت الاحتلال الاسرائيلي لفلسطين تلقت تشجيعا ماديا ومعنويا من لدن الدولة الصهيونيـــة ، واغدقت على القصاصين والشعراء والمسرحيين وباقي الفنانين ليواصلوا اداء « رسالتهم المقدسة » ... وهذا بالذات ما اوجد للادب الصهيوني شخصيته . وتؤكد المعلومات التي لدينا ان الصهيونية العالمية تخصص داخل اسرائيل او خارجها ، اموالا باهظة لدعم وتشجيع الثقافة ذات الطبيعة الصهيونية ، او التي تلتقي معها في ابعادها الصهيونية .

ومن المؤسف ان يظل انسان عربي بعد مرور خمس سنوات على اكبر عدوان امبريالي صهيوني تعرضت له البلاد العربية ، والذي ساهم ـ كما قلت ـ في التهيؤ لـه بقسط وافر من الذكـاء والخبـث الادب الصهيوني ، فيعمد هذا الانسان العربي الاديب الى الترويج ، بـدون ترو او تبصر ، لافكار فشلت كل الاجهزة الامبريالية والصهيونية فـي اقناع الشعوب العربية بصوابها وفائدتها . وانا على يقين تام بـــان استاذنا نفسه غير مقتنع بما يقول ، وانما لجأ الى ذلك لاثارة ضجة مفتعلة وللحصول على بعض « المكاسب » التي لا يمكن باي حال مـــن الاحوال ، الا ان تكون مكاسب رخيصة مهما بدت لصاحبها براقـــة وضرورية . والخطير في الامر ان سيادة الاديب عرف في بحوث عديدة، ويلمح الى ذلك حتى في بحثه الاخير ، بميله الى التحليل العلمـــي الواعي ، واكثر من ذلك الى تبنيه الماركسية كاسلوب علمي وحيـــد لشرح كل ظاهرة سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية . فيطربـــه دائما ان يستشهد بماركس وانكلز ولينين وبليخانوف وماوتسي تونغ وغارودي (1) بينما يبدو تناقضه صارخا معهم ، احيانا يخفيه ، او لا يفطن له ، واحيانا يجاهر به ويفاخر :

« بهذه الرؤية ينتفي وجود ادب بورجوازي وادب بروليتاري ، فالادب ادب ، والا سقطنا في مرحلية الابداع ، مع ان الابداع في كل عصر يتجاوز العصر الى (المطلق) على نحو ما اوضح ماركس نفسه » .

ان هذا المثل يكشف بسهولة عن فوضوية التفكير التي يوجد تحت رحمتها مجاهد عبد المنعم مجاهد ، فلنتأمل :

١ ـ ينفي وجود طبقية في الادب ، بينما الماركسية قائمة اساسا على هذا العنصر ،

٢ ـ الادب يقتحم العصور . وعندما احس ان القارىء بدأ يكتشف خروجه من دائرة التحليل العلمي تشبث بأذيال ماركس مستنجدا بنص من نصوصه ليعزز ما ذهب اليه . ولا اريد ان اثبت من جديد النـص الماركسي المستشهد به ، فهو شيئا ما طويل ، الا ان فكرته الاساسية تنظر الى القضية في اطار المادية الدياليكتيكية المعهودة ، بمعنى ان الادب او اي شكل آخر من التعبير والخلق الانساني لكي يمتد الـــى اعماق التاريخ والى العصور القادمات ، ويضمن لنفسه الخلـــود والشعبية ، لا بد له ان يكون نابعا دائما من نفس صادقة تعبر عـــن حقائق معيشة ولا تفتعل الحوادث والمشاعر والبدايات والنهايات الادبية، اي الاخلاص التام للقوى الجماهيرية المحركة للتاريخ والصانعة له . وماركس عندما يتحدث عن الانسان الذي يحرك التاريخ الى الامام ويصنع المستقبل ، فانه يضعه دائما في اطاره المجتمعي ، في الحيز الطبقي ، وليس في فضاء عائم .. ولكن الاستاذ مجاهد الذي يريد ان يدخل مع ماركس في مزايدة مجانية لاحراجه وتقويله ما لم يقله ، لا يعجبه هذا الراي ، وقد تتصل ايضا من قول لينين : « هل انت (ايها الاديب) حر في علاقتك بالجمهور البورجوازي ـ التأكيد مني ـ الذي يطالبك بحديث الادب المكشوف في الروايات واللوحات وبالبغاء (كبديل) عن الفن (المقدس) الرائع ؟ » . وحينما يصرخ لينين بكامل وعيه الطبقي وحقده الواعي قائلا : « فليسقط الكتاب اللاحزبيون (*) ! فليسقـط سادة الادب الفائقون ! على الانسان ان يصبح جزءا من القضية العامة للبروليتاريا ... » يبدو تقزز الكاتب واستياؤه واضحين .

وخلاصة القول ، فان مجاهد عبد المنعم مجاهد يفشل فشـــلا دراماتيكيا في اقناع نفسه ، ومن ثم في اقناع قرائه بانه مفكر ماركسي، واديب علماني ، واكثر من ذلك يتحول الى عدو لتراث الماركسية وللفلسفات التقدمية وللمبدعين المسؤولين في كل العصور ، ومنها العصر الراهن : « ليس هناك شيء اسمه ادب للحياة ، وادب للادب ، وحتى لو وجد فن للفن فانه لن يوجد الا في المجتمعات الطبقية » ، هـــذا الكلام لمجاهد ، وهو بدوره غاية في الخلط : فالكـاتب هنـا يعتـرف بوجود الطبقات وبالصراع الطبقي ، وينفي ان يكون ثمة ادب للحيـاة وادب للادب ! ماذا يكون الفن للفن او الفن للحياة ان لم يكن انعكاسا للطبقية وللتناحر الطبقي !

الثورة ، هل هي استراتيجية دائمة للانسانية ؟

يريد مجاهد ان ينفخ في هيكل الثورة نظريا ، حتى تصبح عملاقا يمتد عبر كل العصور القادمات ، وذلك ليظهر انه ثوري ابدي (مافيهش

---

(1) لم أورد غارودي هنا كمفكر ماركسي حقا ، وانما لان الكاتب يعتقد ذلك . وقد مضى زمن على تقديم غارودي اوراق اعتمـــاده لبرينشتاين (ملاحظة تعود الى الصفحة الرابعة)

(*) انصافا لمنظومة افكار لينين ، لا ننصح بتفسير عبارة الكتـــاب الحزبيون » تفسيرا ضيقا . ذلك ان سلم فلسفة لينين المتماسكة تبين ان معلم البروليتاريا لم يكن يعتبر كل الكتاب غير اعضاء في الحزب البولشفي رجعيين ـ وانه ليقصد الكتاب الملتزمين ، اي الذين ينطلقون من مفاهيم وتصورات وقوانين علمية وشريفة توجد مبلورة ومجسدة في الحزب .

منازع) ، وانه مخلص للثورة ومؤمن بحتميتها ، ذلك الايمان الذي يتحول في الاخير لدى الكاتب الى عواطف مجانية غير منضبطة . ان الثورة التي تعني رفض طرق الحياة والحكم القديمة ، وتحطيمها شر تحطيم ، وبناء مكانها عالما جديدا متقدما يختلف كامل الاختلاف عن سابقه ، هذه الثورة ينظر اليها مجاهد كعملية يقظة النفس ، ضرورية وحتمية ، ومهمة دائمة للانسانية . ولكأن الثورة هدف في حد ذاتها : اي اننا نثور ثورة ما لاننا نحب ذلك ولانها تجري في دمائنا ، ولا نستطيع الى كبحها سبيلا ، وليست مجرد وسيلة حاسمة تمكننا من ان نضع بين ايدينا السلطة التي بها يسهل علينا ـ وبها وحدها ـ ان نفرض الحلول السليمة لمشاكل المجتمعات ولهموم الانسان . يقول مجاهد : « ان الفن والادب ليسا في كل العصور ثوريين فحسب ، بل هما دائما قبل الثورة ، واذا حدثت الثورة فانهما يتجاوزانها من اجل مزيد من الثورية ... واذا لم يحدث هذا ، فليس ما لدينا ادبا وفنا على الاطلاق .

اننا نعلم ان الفن او الادب كرسي مسؤول من كراسي غرفة البناء الفوقي في المجتمع ، اي مجتمع ، تنعكس عليه طبيعة السلطة والنظام ككل ، يتأثر بها بكيفية مطلقة ، ولا يؤثر فيها بالضرورة . انه حسب التعبير الكلاسيكي مرآة العصر . واذا كان الادب والفن عامة قد يحمل احيانا تصورات تنبؤية ، ومن واجبه ان يرقى الى ذلك ، فهذا لا يعني انه يمكن ان ينفصل عن الظروف التي خلق فيها ، او من الممكن ان يتجاوزها ـ بصورة حتمية وقاطعة ـ تجاوزا ثوريا . لقد خلدت الياذة هوميروس ، وشهنامة الفردوسي ، ورسالة الغفران للمعري، والكوميديا الالهية لدانتي ، وقبلها بعشرات القرون خلدت ملحمة قلقميش الرائعة، ولكن كلا من هذه الروائع الادبية ظلت مرآة صادقة لظروف زمانها ولطريقة تفكير اهل تلك العهود الغابرة .

وانه ليستخلص من قول الكاتب السابق انه لولا الادب (نذكر ان المؤلف لا يعتقد بوجود ادب غير ثوري) لما كانت هناك ثورة في العالم . اي ان الثورات لا تنجزها الطبقة العاملة بتحالف مع الفلاحين الصغار وسائر الكادحين والمتنورين ، وانما تصنعها فئة ضئيلة جدا من المثقفين من الادباء والفنانين . وهذا لعمري تأليه وتطرف في تقييم دور المتنورين يتجاوزان ما ذهب اليه ماركوز ونظريو « الطبقات الثورية الجديدة » ، الذين زعموا ان جماهير الطلبة والتلاميذ هي القوة الثورية الطليعية القادرة على قيادة المجتمع الى الخلاص من الاستغلال والاستعباد ، وهو راي كما نرى يسهل بلعه ولا سيما في السنين الاخيرة حيث تعاظم دور هذه الفئات المتنورة ، يسهل بلعه بالمقارنة مع رأي مجاهد : الثورة ـ ادب ثوري (كل الادب في نظره ثوري ، كما اسلفنا) ، والادباء هم القوة الضاربة في الثورة ! ربما تكون الثورة التي يتحدث عنها الاستاذ مجاهد حبيسة اوراق الادباء .

لا ادري هل الاستاذ مجاهد يضمن رايه هذا ـ عن قصد ـ جميع الاستنتاجات والابعاد التي قد يراها قارىء غير عادي . واذا كان ذلك ـ واتمنى ان يخيب ظني ـ فلا مناص من ممارسة عملية اعتقال معنوي للكاتب ، واستنطاقه في هذه العجالة امام قرائه عما يريد قوله بعبارته: ليس الادب ادبا ولا الفن فنا ، اذا لم يدعوا الى الثورة ، إذا لم يتجاوزا كل ثورة !

يحلو لابواق الغرب الرجعية ان تردد دائما ان الادب الاشتراكي قد مات بموت تولستوي وغوركي وليرمنتوف في روسيا ، وان ما يوجد الان في الاتحاد السوفييتي وفي البلدان الاشتراكية الاخرى من ادب ، لا تتوافر فيه خصائص الادب الثوري ، بل انه ليس ادبا اشتراكيا على الاطلاق ، وانه لا يعدو ان يكون تسجيلات صحفية لتحركات بريجنيف وماوتسي تونغ وكاسترو ، اما الادب الثوري الحقيقي فيتعرض بنظرها في هذه البلدان الى المطاردة والمصادرة . ويريدون ان يصلوا بالانسان البسيط الى هذا التنكر : لا توجد دولة اشتراكية حقيقية ، لا توجد دولة ثورية او تقدمية . وهم يعطون (وهنا يلتقي معهم الاستاذ مجاهد) فهما اطلاقيا للثورة ، فهما خاطئا كل الخطأ : الثورة تعني الرفض لكل ما هو موجود سياسيا وايديولوجيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا وتربويا ، وهو فهم فوضوي للثورة ، فهم احول ، وهم عندما يدخلون منفعلين في هذا الموضوع يتحمسون ويوحون لمستمعهم او قارئهم انهم ثوريون اشتراكيون ، وانهم يغارون على الادب الثوري ناسين ـ طبعا عن قصد ـ انهم بورجوازيون امبرياليون الد اعداء الاشتراكية والثورة . ان الثورة التي تعني الرفض الايجابي التقدمي هي نتاج لعدة مقومات لا بد ان تكون مسبباتها موجودة في المجتمع المعين ، وتقدم بوعي كامل لتاتي بالبديل الصائب والقويم . وما دون ذلك ، فلا يمكن ان يعد ثورة ، بل يعد عصيانا وتخريبا غايتهما تحقيق مآرب رجعية ونزوات ذاتية واحلام شخصية . انه ليمكن للمرء ان يكون ثوريا ، سواء في بلد اشتراكي او في بلد ديموقراطي مثلا ، باظهار نشاطه وحرصه على تثبيت هذا الكيان الاشتراكي او التقدمي ودعمه ، وبمعرفته كيف يستثمره لصالح نفسه ولصالح باقي ابناء شعبه ، وبعمله على تعميق تطوره وتصعيد ازدهاره في تجاوب تام مع متطلبات العصر وحيثياته . ومن هنا فان الادباء الذين ظهروا في روسيا بعد ثورة اكتوبر الاشتراكية العظمى وفي دول أوروبا الشرقية وبعض دول آسيا وامريكا (كوبا) قد كتبوا روائع الادب العالمي المعاصر بدون منازع من غير ان يكون خطهم العريض هو معارضة النظام الجديد ورفضه ، لانه نظامهم ،وطبعا ،

فانهم لم يصمتوا عن الاخطاء التي ترتكب خلال التشييد الاشتراكي ، وهي اخطاء موجودة فعلا ، وطبيعي ان توجد بالنظر الى الارث الثقيل الذي تركته عهود الظلمات ، والى المصاعب الداخلية والخارجيــة .
ولكن الامبرياليين والرجعيين ينفخون دائما في تلك الاخطاء نفخا مذهلا . وهؤلاء الادباء الاشتراكيون والتقدميون في العالم يعدون من حق طليعة الادباء الملتزمين في العالم .

المدلول السياسي في الادب

اطنب الاستاذ الجليل كثيرا في الحديث في مقالته عـن الفنـان المجرد الذي « يبدع للناس جميعا » دون ان يأبه للتناقضات التي يقع فيها باستمرار ، من قبيل قوله في نفس الصفحة : « ان الادب والفن طوال تاريخهما منحازان ، منحازان لصف التقدم والانسانية » . وجلي جدا هذا التناقض : فالانحياز موقف يتخذ لصالح هذا الطرف ، وضد طرف آخر ، طرفين يوجدان في صراع ، صراع بين قوى التقــدم والانسانية من جهة ، وبين قوى الرجعية واعداء الانسانية من جهة اخرى . فكيف يمكن لاديب « منحاز طوال تاريخه » لقوى التقدم ، او لقوى التقهقر ، ان « يبدع للناس جميعا » . ان ذلك يحدث على صعيد النظرية الفجة ليس غير .

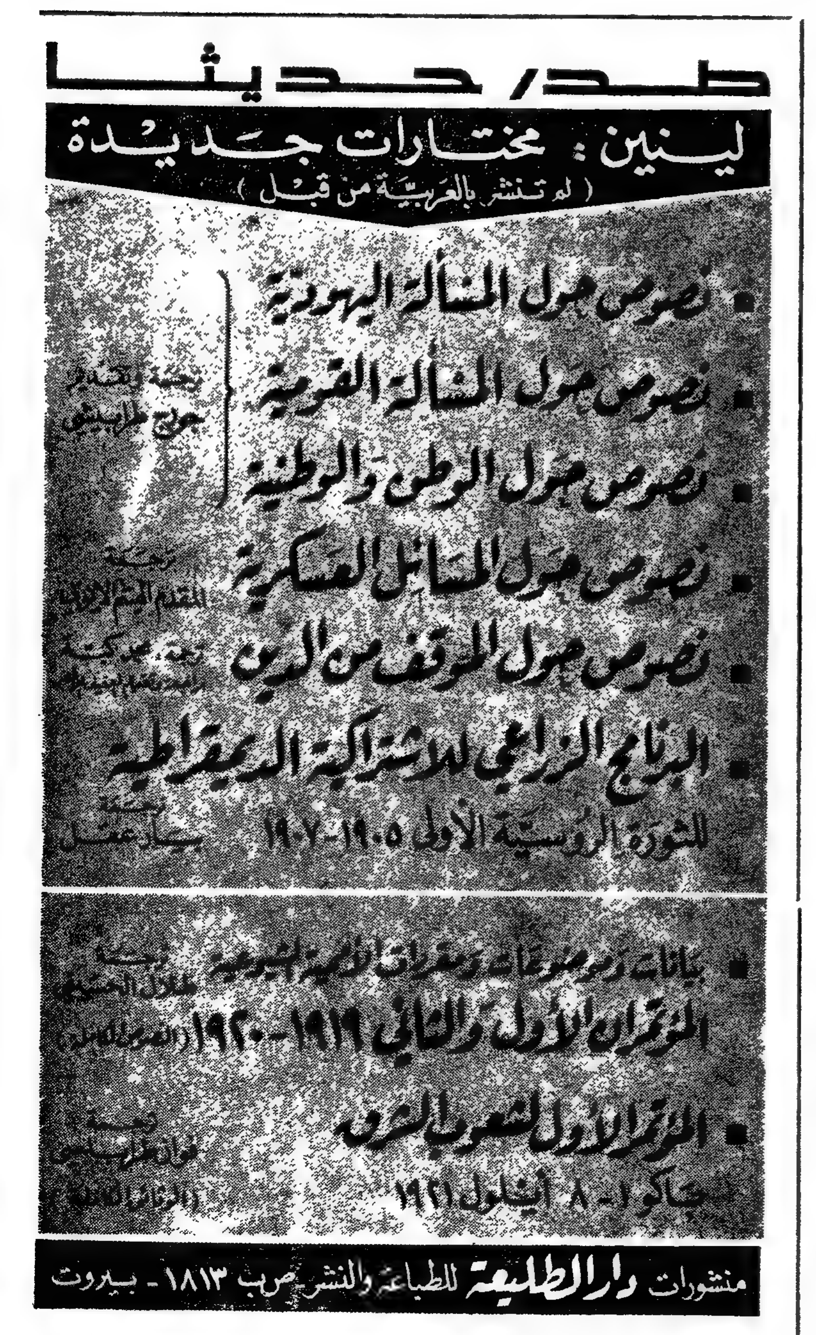
وان المقالة لتمتلىء بما يشبه هذه القروح الفكرية التي يجعلك الاستغراق فيها ، لكثرتها ، لا تخرج باية نتيجة من « البحث » ، بل تنهيه وانت على ثقة تامة بان صاحبه يناور من اجل شيء قد لا نعرفه نحن القراء البسطاء .

وهناك في المقالة ايضا شبه دعوة الى تحييد الادب ، وابعاده عن معترك الحياة ، عن ان يكون سياسيا ، ان يهتم بالسياسة . ومع ان العبارة التي وردت فيها هذه الدعوة خجولة لا تملك الشجاعة الكافية للتصريح بتحييد الادب ، مثلما ملكته باقي العبارات بصدد قضايا أخرى، فان القارىء المتمعن يستطيع بسهولة ان يقرأ هذه الدعوة : « لا باس ان تكون هناك دلالة سياسية للعمل الفني . ولكن ان يستحيل هو نفسه الى سياسة ، فهذا ما يحرف الادب ويحيله الى مجموعة تسجيلية خالية من النبض والرموز السطحية الخالية من الاعماق الانسانية ... »

تعتقل السلطات ـ في البلدان غير الديموقراطية ـ انسانا كيفما كان اهتمامه وحرفته وتعذبه وتهينه اذا طالب بحق من حقوقه او حقوق رفاقه في العمل ، وتتهمه بتعاطي السياسة ، وفي هذه البلدان بالذات يعاني الادباء ، خصوصا ، من تبعات هذه التهمة ، « السياسية » ، و « التسييس » ، وقد شاع نتيجة لذلك في الناس القول المقعــود اليائس : « دعنا من السياسة » ! وتعمل كل اجهزة الرجعية وابواقهـا وملاهيها ووسائل التخدير ، ابتداء من ملاعب كرة القدم ، الى انتخاب ملكات الجمال ، والى نشر المقاهي والبارات ، من اجل صد الناس عن السياسة ، لان السياسة في نظر الطبقات الرجعية الحاكمة تعني (وهذا صحيح) اكتشاف عدم استقامتهم وخيانتهم لشعوبهم وسفالتهم ، وتعني ضرورة استئصالهم . اما في البلدان الديموقراطية، والدول الاشتراكية احسن مثال في تطبيق الديموقراطية ، فان الحكومات لا تخاف مــن تعاطي السياسة ، بل تدفع مواطنيها في المصنع ، والريف ، والثكنة ، والمدرسة ، والملعب ، والحي ، الى ممارسة السياسة بكيفية علنية . وبذلك يشارك الناس جميعا مشاركة فعالة وحيوية ومباشرة في ادارة شؤون بلادهم ورسم السياسة الداخلية والخارجية التي يسلكونها في المدى القريب والبعيد . وبطبيعة الحال، فان الادباء والفنانين لا يشذون عن هذه القاعدة ، ومن الضروري ان تأتي اعمالهم الفنية تأكيدا لما يجري في الواقع ، ولا بد ان يكون ادبهم « سياسيا » (وليس فقط مجرد « لا بأس ») ، ملتحما بالشعب ، يتطرق الى قضاياه ونضاله من اجل حلها ، وتصوير حياته تصويرا حقيقيا ورسم آفاقه المشرقة دون ان يفقده ذلك ملامحه الفنية وشروط وجوده كفن ، كعمل ابداعي ، بل انــه ليستطيع ان يبلغ ذروة الابداع والفن اذا ما وجد الدفاع والقلـم البارعين : (الحرب والسلم ، آنا كارنينا ، الدون الهادىء ، والفولاذ سقيناه ، الخ ...)

وختاما ، احب ان اقول ان نقاطا كثيرة اخرى ومآخذ شتى على الكاتب ما زالت امامي في مسودة العناصر لم اتطرق اليها ، وقد فضلت ـ غير مطمئن تماما ـ ان اكتفي بهذا القدر (وهو غير قليل حقا) على امل ان ينوب عني في ذلك قراء آخرون ، اكثر تعمقا مني وتركيزا .

هناوي أحمد
المغرب ـ الدار البيضاء



النشاط الثقافي في الوطن العربي

من مراسلي «الآداب»

العراق

رسالة بغداد من ماجد السامرائي

ومات حسين مردان ..

- « .. انا رجل شارع حقيقي .. بل انا اكثر من ذلك ، انني شيخ المشردين في العراق وفي العالم ، وتشرّدي لا يرجع لاسباب اقتصادية او سياسية ، لانني املك دارا جديدة ، وموردا محترما ، ولكني عبد حرية لا تطاق! حرية ترفض ان تربط حتى بشعرة رفيعة .. كما انني مصاب بمرض خبيث هو الملل .. بالاضافة الى شعور مركز ومرعب بالوحدة .. فيومي كله سلسلة هروب من الملل والعزلة ، ومن الحرية».

- « .. وبعد اسبوع واحد ستنتهي السنة ، وانها لخطوة طويلة نحو الغياب الذي لا ظهور بعده ! والماكنة تدور منذ اربعين عاما، ولكن الزيت يضيع بين اللوالب تدريجيا ، ولست ادري متى ينقطع ذلك السلك الوردي الذي يربطني بحركة العالم ؟ » .

.. واخيرا انقطع « ذلك السلك الوردي » لينفصل « حسين مردان » ، رجل الشارع الحقيقي ، عن حركة العالم ، بعد ان شغل الناس بتطرفه ، وبشعره الذي أثار اكبر ضجة اجتماعية شهدتها الخمسينات .. ومثل بسببه اكبر من مرة امام المحاكم .. كما دخل السجن ..

مات حسين مردان ، بينما كانت المطبعة تدور دوراتها الاخيرة مع كتابه الذي صدر في الاسبوع التالي لوفاته :« الازهار تورق داخل الصاعقة » « وفيه يتحدث عن جوانب من حياته ، ويلقي بآرائه في قضايا مختلفة : ادبية ، واجتماعية .. وشخصية ايضا . وتقراه ، فاذا هو بمثابة « الورقة الاخيرة » التي يلقيها الانسان قبل رحيله .

ولكن .. دعنا نتحدث عن حسين مردان : رجل الشارع ، والشاعر والانسان .. بل ليتحدث هو عن نفسه اولا :

- « فجأة قررت هجر المدرسة والمجيء الى بغداد .. كنت حينذاك في العشرين من عمري « كتلة نار وسيوف » وتلقفني شارع الرشيد : الفساتين الملونة ، والزجاج » وقلت لنفسي : من هذا الرصيف الرمادي ستبدأ مسيرتي الصعبة نحو قمة الجبل » .. «وكان حماسي الجهنمي وولعي الشديد بالمناقشة والجدل » وافكاري المتطرفة في الشعر والادب قد وضعتني تدريجيا في المكان اللائق بين اصدقائي الجدد .. وفي تلك الايام الرهيبة التقيت بوجه الجوع الاصفر .. فكنت لا اتناول في اليوم اكثر من وجبة واحدة : صمونة نصف سمراء مع كأس من الشربت . اما النوم فهو المشكلة الرئيسية التي كانت تشغل اكبر مساحة من ذهني .. وقد وجدت الحل اخيرا في عدم النوم .. فكنت اذرع المدينة عرضا وطولا الى ان يبزغ الفجر ..»

.. وفجأة ، واذا بغداد كلها تتحدث عنه . فقد تبنى ، ودفعة واحدة ، افكارا تعبر عن نوع من الاخلاق لم يألفه المجتمع ، ان لم يكن يجدفيها مروقا ، ودعارة ، وكفرا . وكان صديقه الاقرب هو البؤس .. منذ البداية عرفه ، حتى يخيل اليك ان احدهما قد احب الاخر . ورغم الاصدقاء الكثيرين ، فان حسين مردان كان يعيش وحدة قاسية .. وظلت هذه الوحدة تلازمه ، حتى انه نفر ، وبسببها ، من ذلك الشيء الذي اسمه « الحياة العائلية » ، ينسج بدلا عنها ، اوهام حب لنساء كثيرات . وكان « نداء السفر » الذي يلح عليه باستمرار ، هو التعويض الوحيد له عن كل تلك الاحباطات النفسية والارادية . لكنه عوّض عن كل تلك « الاحلام المفقودة » بحب غريب ، هو حبه لبغداد التي عرف فيها الجوع ، والتشرد ، والتسكع، والنفي داخل المجتمع . كان يلتصق بها كما يلتصق النائم بحلم جميل . وكأني به قد اتخذها اما ، ورفيقة « وحبيبة . وكأني به ، لشدة التصاقه بها ، يخاطبها بما خاطب به بودلير امه : -

« كنت دوما حيا فيك ،

وكنت لي وحدي

كنت معبودا ورفيقا في آن واحد » .

.. واذا كان هناك بين الادباء والشعراء من تجد « الفجوة » « حاصلة بين سلوكهم اليومي وكتاباتهم » فانك من العبث ان تعثر على شيء من هذا في حسين مردان . كان يكتب ما يعيش ، ويرى ، وما يعتقد . الشيء الذي يقوله في المقهى ، او في البار مع الاصدقاء ، كان يقوله في شعره ، وفي كتاباته .. فهو قد استقر على شيء ، ولكنه ظل يطوّر مفهومه . ولهذا فهو قد عرف « اليقين » .. ولكن اي يقين؟ يقين الثورة ، والتمرد ، والرفض .. لا في السياسة وحدها ، وانما في امور الحياة الاجتماعية ، من تقاليد واعراف . وهو في كل هذا كان صاحب « نفس بركانية » ، لا تهدأ على شيء ، ولا تقر . عنيف، صريح ، ولم يعرف المهادنة . لم يهادن احدا سوى الموت الذي بدأ منذ سنوات يتحسس خطاه وهو يسير اليه .

واذا كان كثيرون اليوم - شعراء ، وقصاصين ، وادباء - يعيشون بقلوب خاوية ، ولا يعرفون ماذا يريدون من الحياة، وماذا تريد الحياة منهم .. فان حسين مردان كان يعيش بقلب ممتلىء ، وبروح تتحسس ، وبنفس تمتلىء حبا ، واملا بالتغيير . كان يعرف ماذا تريد منه الحياة ، وماذا يريد منها . ولم تكن رؤاه غامضة . ولهذا ، جوبه تآمر خفي من نوعه ، بدأه اناس يعلمون ، وشارك فيه اناس تراوحت المسألة عندهم بين حسن النية وسواها .. وهي محاولتهم العامة تحويل النظر عن حسين مردان الشاعر ، والكاتب الثائر ، المتمرد، الرافض ، الذي اسس الكثير .. الى حسين مردان كظاهرة اجتماعية، معزولة عن ذلك . ولهذا ظل تراث حسين مردان غير مكتشف حتى الان ، بما فيه من قيم فنية ، وفكرية ، وشجاعة قول يفتقدها كل هؤلاء الذين يعيشون في مجتمعنا اليوم .. ممن فقدوا الجرأة على قول الحقيقة .. ممن جعلوا الكلمة سبية ، ذليلة تتمسح على اعتاب كثيرة .. تستجدي البقاء من خلال تزييف فكري ، وانحطاط فني كبيرين .

والذي لا اشك فيه هو ان اعادة تقييم حسين مردان ستكشف عن مسألة خطيرة ، خصوصا في جانبه النقدي الذي كان التطبيق العملي والسليم لمعالم فكره الشعري . ستكشف اعادة التقييم هذه الحالة البائسة لحاضرنا الادبي ، بما يكتنفه من مجاملات راحت تطغى على كل قيمة عداها ، ومن تزييف لكل معالم الادب بسبب من روح استخذاء يعيشها البعض ، ومن اهانة للكلمة ، ونزول بها الى احط درك من الاسفاف والمغالطة .

منذ البداية ، وحسين مردان يؤكد وجوده الشخصي ،والادبي، والشعري .. حتى بلغ به الامر حد الاستهانة بسواه . فكان دائم الاحساس بانه الوحيد الذي يمتلك التبرير لوجوده ، ولما يكتب ،او يفعل « لمجرد انه كان يعلن عن افكار غريبة على مجتمعه ، وعلى ناس مجتمعه » على عصره ، وعلى ادب ذلك العصر وشعره .

.. هذا « الاحساس بالعظمة » ـ وهو الداء الذي اصيب به حسين مردان منذ بداية حياته الادبية ـ جعله في موقف المتعالي على الكثير مما حوله : من ناس ، وافكار ، واعراف ، معلنا تفوّقه عليهم. وهو حين يتحدث عن اديب او شاعر سواه فانما بنوع من الاستاذية .. وذلك هو ما قاده الى ان يعزف عن « الحياة العائلية » التي كان يمكن ان يكوّنها لنفسه .. وسببه الذي كان يعلنه باستمرار هو انه لم يجد المراة التي يقتنع بها ، على كثرة من عرف !.. او انه لم يجد المراة التي يمكن تكون لرجل عظيم ، او عبقري مثله !!.

وبفعل احساسه بتفوقه الذاتي ، كان برغم ما يحاول ان يضيفه على شعره من ابعاد تحمل خصائص « الغيرية » هناك شيء واحد يعنيه ، وهو تاكيد العنصر الذاتي ، او تاكيد « الانا » .. ولكن على نطاق فيه بعض الشمولية . وقد استطاع ان يؤكد ذلك ، حتى انه، وبرغم انقطاعه عن النشر فترة من الزمن ، لم يواجه باي نوع من انواع النسيان .

تطرف حسين مردان في كل شيء ، حتى حسبه البعض يتعمد التطرف .. تطرف في حياته ، الخاصة ، وفي شعره ، وفي كتاباته ، وفي تعامله اليومي مع الناس . وهو في كل ذلك انما كان يعبّر عن رغبة قوية في ان يمنح لنفسه حياة (خاصة او ادبية) تختلف عن حياة الاخرين .. وكان همه الاكبر فيها سعيد في البحث عن كينونته الخاصة . ولم يكن ، في كل ذلك ، « ضحية وهم »معين، كما قد يخيل للبعض .. انما كان يصدر عن يقين امتلأت به نفسه.

كان يكتب ضمن وعي خاص .. ويعيش ضمن هذا الوعي ذاته، ويتحدث من خلاله ايضا ..

في فترة ما من حياته (اوائل الخمسينات) كتب حسين مردان مقالة يرد فيها على مهاجميه ، ويقول :

ـ « اني ارتدي جلد « ايوب » ، فالسهام التي تسدّد نحوي لا تجد في جسدي موضعا بلا جرح . وكالمسيح اقدم خدي ليصفعه الناس ، وعلى شفتي ابتسامة الشهيد ».

وفي الفترة ذاتها كتب موضحا حول ناحية تتعلق باسلوبه :ـ

ـ « .. واذا كان اسلوبي يبدو قاسيا ، وحادا كالسكين ،فلاني اؤمن بان السرطان يجب ان يقتلع اقتلاعا .. فسكيني لا تقلّم الاغصان الغضة في مزرعة الفساد فقط ، وانما تغوص عميقا في التراب لقطع الجذور » .

كتب حسين مردان هذا حين كان يتعرض لحملات هجوم متواصل، تبدا بالكتابة ، لتنتهي بالتوقيف ، فالمحاكمة ، فالسجن . ولكنه كان يجابه الامور بيقين ثابت ، وكان له من وعيه : الاجتماعي ، والفني، والفكري ما يشكل ارضا صلبة يقف عليها ليقول كلمته .. وكان بجانب شعره الصارخ ، المحتج على كثير مما تعارف الناس على احترامه او ازدرائه صوتا نقديا متميزا وجريئا . فقلة قليلة كانت تجرؤ على قول ما كان حسين مردان يقوله عن شعراء كبار في اذهان الناس، وفي تصوراتهم ..

. .انه في نقده كما هو في شعره : يقتحم على الناس اذواقهم، مهشما فيهم هذه « الطبيعة الساذجة » في التلقي ، ملغيا عندهم عادة « الاعجاب المجاني » .

من هذا المنطلق بدأ تعامله مع الادب ، والشعر منه بصورة خاصة. ولعل وعيه النقدي يتركز في كتاباته عن الشعر .. ففيها يتلخص منهجه ، وتبرز اهميته ، كما تتوضح معالم شخصيته الشعرية ايضا.

في اوائل الخمسينات كتب مقالا يؤاخذ فيه احد الشعراء على « تفريطه بالشعر » ، ومن قاله موضحا بعض ما يتعلق بشخصه ، شعريا :

ـ « .. فانا شخصيا لا اقرأ كثيرا ، ولا اجيد اية لغة اجنبية ، ولكني بقدر ما أطيل التحديق الى اعمق اعماقي كانسان ادرس حياة الناس وحركتهم داخل المجتمع ، ثم امارس التعبير عن ذلك بطريقتي الخاصة .. » .

وكان ، في نقده ، لا يخشى امرا ، ولا يهاب التعرض لاحد ،مهما كبر في عيون الناس ، وفي اذهانهم .. فهو حين يتوجه الى احد « الشعراء الكبار » ، وقد قرأ له قصيدة وجدها رديئة ، لا يتحرج من مخاطبته ، وبلهجة تمتلك كل الثقة بنفسها :ـ

ـ « .. لقد آن لك ان تستريح ، فقد بلغت نصف الطريق الى الذروة ، ومن الخير لك وللشعر العربي ان تقف حيث انت الان ، لانك لا تستطيع الصعود اكثر من ذلك . حذار ، فان خطوة واحدة وتهبط الى القاع » .

من هنا ، من تلك البدايات الواثقة ، توفر حسين مردان على وعي خاص بالشعر ، وبمهمته ، وبالطبيعة التي يجب ان يكون عليها ـ من وجهة نظره ـ في عصر كعصرنا هذا . وكان ذلك في مرحلة شهدت بدايات حركة التجديد . وكان حسين مردان احد المساهمين في بلورة مفاهيم الشعر الجديد . وهو ان لم يضع هذه « الاسس » الجديدة، فانه كان ، برفضه كل ما يتنافى وروح القصيدة الجديدة ، وما لا ينسجم وطبيعتها ، يؤسس الكثير ، في افكار الناس ، واذواقهم .

ولعل مسألة « الوعي الاجتماعي » كانت الشغل الشاغل لحسين مردان .. لا يكتب الا من خلالها ، ولا يتحدث عن شيء الا ويربط حديثه بها . فهو اذ يقول انه وجد في ديوان بلند الحيدري « اغاني المدينة الميتة » قصائد هي ارقى ما وصل اليه الشعر الحديث من التطور » ، يضيف مستدركا : « غير ان هناك شيئا واحدا لا تجده في شعر بلند ، وذلك هو الوعي الاجتماعي !!» .. ومن هنا فهو يجد ان بلند « ما زال يلتف حول نفسه كالحلزون ، ولا يطل على العالم الخارجي الا قليلا » .

ترى ماذا حقق حسين مردان في شعره ؟

يقول :

ـ « لقد حاولت في قصائدي الاولى والتي ظهرت في ديوان (قصائد عارية) ان اكشط الجلد ، وارفع جميع طبقات اللحم مخترقا صلابة العظام للوصول الى حركة الدم .. لمعرفة العلاقات التي تربط بين المرأة والرجل . فلقد ظلّ الحب خيمة مغلقة ينظر اليها الشعراء كشيء له علاقة ما بالسماء ، ولم تبلغ الجرأة بهم على اقتحام الجو الداخلي للتفرج على ما يوجد هناك . ولذلك كنت صريحا وعنيفا في وصف هذه العاطفة الانسانية . لقد اردت للحب ان يبدو كما هو في الطبيعة ، وليس كما يبدو من خلال التقاليد والمثل الاجتماعية القديمة . وبما انني كنت معاصرا لعدد من الشعراء الذين استجابوا لمتطلبات الجماهير .. فلقد وجدت نفسي في وضع شاذ وغريب بالنسبة للاتجاه العام .. وهنا قررت ان اتخذ موقفي الخاص .. وكانت قراءاتي وثقافتي تتنوع يوما بعد اخر . واكتشفت انني ادور حول نواة واحدة ، وانني اربط وجودي كله بوتد واحد ، بعيدا عن العوالم الاخرى من الحياة .. فاتجهت شيئا فشيئا الى الناس .. ثم بدأت اعبّر عن مشاعري الفردية عن طريق الاخرين . وهكذا ولد شعري ...» (الازهار تورق داخل الصاعقة ـ ص ١٥٦)

***

انقسم الناس حوله الى فريقين لا ثالث بينهما .. فريق يقبل على ما يكتب حسين مردان او يقول بشغف ولهفة .. ويتحمس لارائه .وفريق

يقابله باستياء بالغ وعميق .

هذه الحال لم تكن له مع معاصريه فقط .. وانما كانت له حتى مع ابسط القراء .. وقد تجلت حدتها مع ما كان يكتبه في مجلة « الغرباء » طيلة السنوات الخمس الماضية ..

فقد بدا حسين مردان متمردا ، رافضا ، ثائرا ، كما اسلفنا القول .. « لم يكن « ينقده » من حالات الرفض ، والتمرد ، والثورة هذه غير الشعر ، والمحاكمة ، والسجن ، ليخرج اشد ، واقوى ، واعنف ، واكثر يقينا بتلوث الاشياء من حوله .

وفي فترته الاخيرة ، وان ظل يحتفظ باصدار ذلك الصوت ، كان كثيرا ما يقترب من حافة اليأس ، ضمن حالة من التسليم، ولكن غير الكامل ، للفنون هي اقرب الى « الهواجس الخفية » التي كثيرا ما تداخل ذات الانسان في بعض مراحل حياته . فكان ، ونتيجة لذلك، كثير التفكير بالموت .. وقد كتب نثرا هو من صميم احساسه بخطى الموت التي تقترب منه .. وكاقدامه على تدوين جوانب من مذكراته في الحياة الادبية (١) .

وفي سنيه الاخيرة عاش حياة كانت كما تمثلها هو ذات يوم بقول الشاعر الاسباني « دي فيجا » :

« انا ذاهب الى وحدتي
انا قادم من وحدتي
انا لا احتاج معي سوى افكاري » .

.. وكنا زملاء في عمل واحد (مجلة الف باء) .. وفيها عرفت حسين مردان عام ١٩٦٨ .. وكان في الفترة الاخيرة بالذات كثيرا ما يردد على سمعي انه سيترك العمل في المجلة .. وسيترك الكتابة ليرتاح . ولكنه كان يكذب .. فالكتابة اقوى منه .. اذ لم يكن يستطيع فكاكا منها .. ولم يمنع رعشة القلم في يده غير الموت .. حيث رحل صاحب القلب الكبير ..

بغداد ماجد صالح السامرائي

تونس

رسالة من محمد بلحسن

عصرنا .. والفن التشكيلي العربي

انعقد في المركز الثقافي الدولي بمدينة الحمامات الملتقى الثالث للفنانين التشكيليين العرب ، حيث تم بحث جملة من القضايا الفنية التي لها علاقة بالفن التشكيلي العربي المعاصر ومناقشة موضوع (الاساليب المعاصرة للفنون التشكيلية في العالم العربي) وتبادل الآراء في الوضع الحالي الذي عليه الفنون التشكيلية في اقطارنا العربية ووسائل تطويرها وتسليط الاضواء بالتحليل والنقد لما عليه فن الفنانين التشكيليين العرب ومقارنته بفن غيرهم في انحاء العالم . وكل ذلك مساهمة في خدمة الثقافة العربية المعاصرة وتطويرها وانماء رصيدها على المستوى العربي والعالمي .

وشارك في هذا الملتقى ثمانية عشر رساما وناقدا وهم : فلسطين : اسماعيل شموط . الكويت : عبدالله سالم . ليبيا : الطاهي الامين المغربي . لبنان : منير النجم ـ عارف الريس . سوريا : ممدوح قشلان ـ اسماء الفيومي . مصر : انجي افلاطون ـ صالح رضا . المغرب : فريد بن كاهية ـ عبدالله الستوكي . الجزائر : البشير يلس ـ محمد خدة . تونس : الطاهر قيقه ـ الزبير التركي ـ محمد عزيزه ـ الهادي التركي ـ الصادق قمش .

واشرف على جلسة افتتاح الملتقى الاستاذ الشاذلي القليبي وزير الشؤون الثقافية حيث القى كلمة استعرض فيها جملة من الخواطر والتاملات حول الفن التشكيلي العربي ومستلزمات العصر، نقتطف منه الفقرات التالية :

« ـ من دواعي الابتهاج والاعتزاز ان تحتضن تونس مثل هذه الندوة التي تتعلق بقضية هي من اهم القضايا الثقافية المعاصرة الا وهي منزلة الفنون التشكيلية في المجتمعات العربية خاصة وان مجال الثقافة قد تطور عندنا منذ اتصالنا بالثقافات الاخرى ولم نعد نقصر الثقافة على الانتاج الفكري فحسب كما كنا في الماضي بل قد اصبحنا ندخل في دائرة الثقافة عدة نشاطات اخرى انسانية لها طابع الخلق والابداع . ذلك ان الثقافة لا يمكن ان تكون مقصورة على نشاط من النشاطات الانسانية بل يجب ان تكون شاملة لكل ما له صلة بالانسان وما له صلة بالقوة العاطفية .

« انكم تدرسون اليوم هذه القضية ، قضية الفنون التشكيلية وفي الواقع يجب ان نذكر بان الفنون التشكيلية انما هي فنون حديثة العهد نحن حديثو العهد بها ، اذ قد اخذناها واقتبسناها من الثقافات الاخرى التي سبقتنا الى هذه الميادين منذ القرون ، وان الشكل الذي نستعرضه هو كيف تكون الفنون التشكيلية العربية عندنا ونحن ناتي مؤخرا ونجد انفسنا امام انواع من التراث الاجنبي وانواع من النزعات والمدارس . وبهذا نجد انفسنا امام واقع متشعب يدفعنا الى التساؤل عن مكانتنا من هذه الفنون خاصة بعد ان حدث في هذه الفنون التشكيلية تطور كبير وتحول جذري نتج عن تطور مفهوم الفن عامة والفنون التشكيلية خاصة الى هذه الفنون التي تغيرت رسالتها وتغير تصور الفنان لها .

« ان التحول الجذري الذي دخل على الفن انما اصبح يتناول مفهوم الفن نفسه ، وقد جاء نتيجة تطور ومسيرة طويلة جعلت هذه الفنون تتغير في جوهرها وتميل الان الى الفصل بين الشكل والمضمون ، اي تتبنى فكرة تجريد الاشكال من كل مضمون يدل على الكائنات الموجودة ، وهكذا اظهرت الرسوم غير التصويرية وطغت على الاتجاه المعاصر هذه النزعة التي تكاد تسيطر على جميع الفنون التشكيلية في البلدان التي رسخت فيها قدم هذه الفنون منذ قرون .

« ان موقفين يفرضان نفسهما علينا وان كانا متناقضين ظاهريا. الموقف الاول يتلخص في وجوب انصهار الفنانين التشكيليين العرب في التيار العام للفنون التشكيلية دون العودة الى الماضي ، وهذا يستوجب السير نحو مرحلة النضج من التحول التي وقعت في بلاد الغرب دون العودة الى التاريخ الذي مضى ، اي ان ناخذ القطار وهو يجري. واما الموقف الثاني فيدعو الى امكانية الرجوع الى ذاتيتنا الحضارية والثقافية للبحث فيها عن الماضي ، وفكرة الرجوع هذه لا نتفق عليها ، لان الرجوع في ميدان الثقافة غير معقول وغير ممكن تاريخيا

---

(١) لا بد من التنويه هنا الى ان القسم الاهم من مذكراته قد كتبه باقتراح ودعوة من الشاعر شفيق الكمالي ، ايام كان وزيرا للاعلام .

وفكريا . كما لا يمكن للفكر البشري ان يقبل الارتباط باشياء تجاوزها الزمن .

« التناقض واضح بين الموقفين ، الا انه ليس بالعمق الذي يتصوره البعض ، لان معنى الرجوع هو العودة الى التراث والاساليب القديمة والانماط الفنية التي عرفها اجدادنا وتناولوها بالبحث . والشكلة الحقيقية ليست مشكلة رجوع بل هي مشكلة ربط الصلة من جديد بما هو قديم ، وليس ربط الصلة هنا بالتراث بل بالمناخ العقلي الروحي الذي يسود ذلك التراث .. وحتى نستطيع ان نعطي لاعمالنا الجديدة سمة الجو الروحاني الذي نعرفه وحتى لا تقع القطيعة بيننا وبين الماضي يجب ان يكون خلقنا الفني امتدادا بين ما وقع والواقع مع الاجيال القادمة .

« سؤال يفرض نفسه علينا وهو : كيف يكون سلوك الفنان العربي عند قيامه بعمليات الخلق ؟ وهل يجب ان يقلد المدارس التي عرفها الماضي الغربي ام هل يجب ان يقلد المدارس التي يعيشها اليوم الحاضر الغربي ؟.. ان التقليد في حد ذاته ليس بالحل شانه شان اي تقليد في اية مهنة كانت . اذيجب على الفنان ان يعتمد حرية الابتكار وان يبتعد عن التقليد الذي يعتبر تنازلا عن حماية الفرد وابتعادا عن ممارسة ارادته في الخلق » .

وبعد ثمانية ايام من الدرس والتحليل والنقاش والنقد انهى الملتقى اعماله باصدار توصيات جاء فيها :

« يوصي الملتقى :

١ ـ بان يتمتع الفنان بالحرية المطلقة التامة في مجال عمله الخلاق ، حيث ان الحرية في الفن هي الطريق الوحيد لبناء الحضارة الفنية المعاصرة ، وان يمكن الفنان من التفرغ لعمله الفني .

٢ ـ بتدعيم الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ، الذي يعمل بالتنسيق والتعاون والاتصال المباشر مع جميع التجمعات الفنية في الاقطار العربية ، ومده بالامكانيات المادية والادبية اللازمة

٣ ـ الامانة العامة للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب بان تسعى لايجاد صفة عملية للتعاون الوثيق بين جميع التجمعات الفنية التشكيلية القائمة بالعالم العربي ، وحث فناني الاقطار التي لا يوجد بها تجمع فني لتكوين تجمع واحد لهم ، يضم كافة الفنانين المحترفين والمارسين بالقطر للانضمام للاتحاد .

٤ ـ حكومات الدول العربية للعناية بالتربية الفنية على الصعيد المدرسي والجامعي ، ونشر الوعي الفني عن طريق المعارض المتجولة وانشاء المتاحف وقاعات العرض ، وعن طريق وسائل الاعلام الحديثة، كالسينما والتلفزيون والصحافة ، ويلح الملتقى على ضرورة اصدار كتب ومجلة فنية تعنى بشؤون الفنون التشكيلية بالعالم العربي للتعريف بالحركة الفنية التشكيلية العربية على الصعيدين القومي والعالمي . على ان يركز الاهتمام للمساهمة في النشاطات الفنية العالمية ، كالاشتراك في المعارض الدولية الدورية والملتقيات المعنية بالامر .

٥ ـ المسؤولين عن الفنون التشكيلية في الاقطار العربية الى ضرورة عقد المؤتمرات واللقاءات بين الفنانين العرب كل ما امكن على ان تكون مشفوعة بمعارض فنية يشارك بها اكبر عدد ممكن من الفنانين العرب .

٦ ـ جميع العاملين في مجال الفنون التشكيلية بدراسة الفكر والفن الاسلامي وكافة فنون الشرق وان يعيشوا واقعهم العربي ويتفاعلوا مع احداث وطنهم على المستويين الاجتماعي والسياسي .

٧ ـ بضرورة دعم النشاط الفني من قبل المؤسسات الرسمية المعنية وذلك بتطبيق قانون ل ١ في المائة لصالح الانتاج الفني التشكيلي .

٨ ـ الى توحيد المصطلحات الفنية في مجال الفنون بمشاركة اهل التخصص وبدعوتهم لعقد ندوة لمعالجة هذا الموضوع .

٩ ـ العاملون في كافة المجالات الفنية والفكرية (كالادب والمسرح والموسيقى والسينما ..) بايجاد وحدة عملية ودمج النشاطات الفنية الثقافية المختلفة من اجل وحدة التفاعل الحضاري » .

وسيصدر المركز نشرة تحتوي على الدراسات المكتوبة التي قدمت في الملتقى وملخص المناقشات والاراء .

تونس — محمد بلحسن



انشاء اتحاد للفنانين المغاربة

يجتاز المغرب في هذه الآونة مرحلة صعبة على المستوى السياسي. وما ذلك الا نتيجة حتمية لتعفن بلغ اوجه في جميع المجالات ، والمتتبع بطبيعة الحال للاحداث في العالم العربي ، لا يخفى عليه ما يجري في المغرب . والى جانب هذه الاضطرابات المتوالية منذ عشر سنوات من اجل تقرير المصير ، تقوم انتفاضات هنا وهناك على المستوى الفكري والثقافي ، ويقوم بهذه الانتفاضات ملاكات فكرية متفاوتة من حيث المفهوم والموقف الايديولوجيين ، لكنها في الاغلب ذات نية حسنة ، من اجل العمل لرفع مستوى البلاد ، فاعيد على سبيل المثال انشاء وتكوين اتحاد كتاب المغرب (بدلا من المغرب العربي سابقا) . وانشئت جمعية للرسامين لم يتحقق شيء من مطالبها حتى الان ، بل كانت النتيجة ان ادخل بعضهم الى السجن (الرسام محمد شبعة مثلا) .

وفي الآونة الاخيرة تأسس بالبيضاء ، العاصمة الاقتصادية ، اتحاد للفنانين المغاربة ، الذي من اهدافه ربط اتصالات مع فنانين ،واتحادات اخرى في العالم العربي وفي العالم . وسيلاحظ القارىء للبيان الذي اصدره الاتحاد انه لا يشير اطلاقا الى قضية الرسامين ،ولا الى مطالبهم . وانا اعتبر هذا نقصا متعمدا او غير متعمد في البيان ، رغم ان الاتحاد يضم رسامين . وقد اغفل البيان التنديد باعتقال الفنانين المسجونين ، كما انه لم يشر الى مسألة اخرى طالما نادى بها الرسامون ، وهي انشاء متحف وطني ، يضم اعمالا لفنانين مغاربة ، بدل ان يظل هؤلاء مشتتين في انحاء العالم . من طوكيو ونيودلهي ، الى سان فرانسيسكو ومكسيكو وروما وباريس .

ان قيمة البيان مع ذلك لا يمكن ان تنكر ، فهو مجموعة تحديات لمسؤولين عن الاوضاع الثقافية البالغة السوء في هذا، الوطن ، وسيظل هذا البيان ، الذي هو الاول من نوعه حسب ما هو في علمي ، وثيقة تاريخية ، تشهد على ان مجموعة من الفنانين كانت تملك على الاقل ، في وقت ما ، وعيا تاريخيا بمصيرها .

ونتمنى لهذا الاتحاد العمل في طريق النضال لفرض فن مغربي عربي اصيل ، كما نتمنى للدولة (التي لم ولن تعودنا ذلك قط) العمل على تنفيذ بعض المطالب التي وردت في البيان.

بيان اتحاد الفنانين المغاربة

لقد آن الاوان لوضع نقط استفهام في شق هام من حياتنا الفكرية . ميدان الفنون . واننا لننطلق من واقع انتقادي كفنانين مغاربة في وضعنا لهذه الاسئلة ولطبيعة الاوضاع الزرية التي نعيشها ثقافيا وفكريا ، والجو المحدق بميدان الابداع لا يمكن ان تحقق الاجوبة الفعلية الا بوسيلة واحدة الا وهي : الاتحاد .

لقد استثمرت الجغرافية الفنية في بلادنا استثمارا عكسيافاستفلت لغير الاهداف المتوخاة منها وبديهي ان ينتج عن ذلك عديد من المعطيات من ابرزها :

١ ــ التخطيط لفوضوية الفنون

وذلك باحتقار الفنانين وقمعهم ماديا وسد الطريق امام تفتح الطاقات وامام انتاجها وردع موهبة الابداع بوضع مصير الفن والفنانين بين ايدي عناصر لا علاقة لها بالفن ولا تعيش قضايا الفنانين من قريب او بعيد .

٢ ــ تمييع الفنون

وذلك بتقنين الخلط والارتجال في ميدان الفنون وخاصةالاجهزة الاعلامية الفنية الشيء الذي ينتج عنه انعدام قوانين اساسيةتحدد الاختصاصات والرتب والترقيات وتضمن مستقبل المحترفين .واجمالا يجعل هذا الخلط الفنان المحترف على راس مسمار فلا هو بالهاوي الصرف ولا هو بالمحترف .

٣ ــ جعل الفن اداة من ادوات تعميق التخلف

ويتضح ذلك في :

أ ــ تشجيع الانتاج الرديء على جميع المستويات الفنية .

ب ــ سد الطريق امام كل عمل رائد يستهدف تعميق الوعي الاجتماعي والمساهمة في بلورة ايجاد الحلول لمآسينا الحقيقية .

ج ــ تمييع الفلكلور المغربي وادعاء المحافظة عليه في اشكاله العتيقة لجعله الوجه الوحيد لثقافتنا الوطنية .

د ــ تخاذل المسؤولين بخصوص اعداد مدرسة عليا لتخريج اساتذة متخصصين فيجميع الفنون وخاصة امام تعاظم حاجة البلاد لهذا النوع من الاطر .

وهذه المعطيات كلها تؤكد بان بلادنا تعيش الان تخلفا فنيا فظيعا لا يسعنا امامه الا ان نطرح الاسئلة التالية :

ــ كيف نتصور غدنا الفني ؟.

ــ كيف نستطيع ان نسترد (والحالة هذه) مكانتنا الطليعية ؟.

ان كل فنان مغربي في جميع ميادين الابداع يحس بغيرة على هذا البلد ويؤمن برسالته التاريخية الخالدة ، وبواجبه الانساني النبيل ، مطالب بان يعي كل هذه الحقائق وان يتخذ منها الموقف الضروري .

والموقف الضروري الان هو التماسك والتكتل داخل اتحاد الفنانين المغاربة .

هذا الاتحاد الذي رسم لنفسه اهدافا في مستوى هذه الحقائق وخطط برنامج عمل يرتفع الى الدور الطليعي في البناء قصد تزويد المغرب بطاقات فعالة منتجة ومحترمة وملتصقة بالواقع المجتمعي ومعبرة عن المطامح الروحية والفنية ، وبالتالي قصد اعطائه وجها مشرفا في المعترك العالمي .

ومهما بلغت امكانية الاتحاد الان او فيما بعد فانها ستظل ضئيلة ما لم يتحقق الاتحاد الفعلي للفنانين المغاربة : هواة ومحترفين على المستوى الوطني .

وفي افق الاتحاد مخططات بنائية تتخذ شكلا مطلبيا ازاء الدوائر المسؤولة ، وهي مخططات تأتي في حينها لتكون الجواب السليم على مجموع الاسئلة ، والحل الايجابي للقضايا التي طرحناها آنفا .

ومن مطالب الاتحاد ما يأتي :

١ ــ الاعتراف رسميا بمهنة المسرح .

٢ ــ جمع شتات المسرح الموزع بين وزارة الشبيبة والرياضة والشغل والشؤون الاجتماعية ، ووزارة الانباء ، ووزارة الثقافة والتعليم الاصلي ، وضمه الى ادارة عامة للمسارح الوطنية تابعة لوزارة الثقافة .

٣ ــ خلق فرق محترفة اقليمية .

٤ ــ بناء مسارح ودور للثقافة .

٥ ــ اعفاء العروض المسرحية من جميع انواع الضرائب في انتظار اصدار قانون للاحتراف .

٦ ــ خلق معهد وطني للفنون المسرحية .

٧ ــ وضع وتحقيق قانون للالتزامات والعقد في الميدان الفنيبين الاذاعة والتلفزيون والمركز السينمائي ، وشركات الانتاج ،والبلديات المكلفة بالمسارح ، وبين المحترفين على اساس سلالم معقولة ومحترمة موضوعة من طرف اتحاد الفنانين المغاربة .

كما نستنكر الوضع المتجمد لصناعة السينما ، ونطالب المركز السينمائي المسؤول عن هذه الصناعة ب :

١ ــ اصدار تشريعات سينمائية جديدة تحفز القطاع الخاص على

خوض تجربة الانتاج .

٢ ـ اعفاء الفيلم المغربي من الضرائب لمدة لا تقل عن خمس سنوات .

٣ ـ تقديم المساعدات الفنية والمعدات ، او منحة مادية تمثل ٣٠ بالمئة من الميزانية العامة المخصصة للانتاج .

٤ ـ ايفاد البعثات الى الخارج للاستفادة من الخبرة في جميع الميادين الفنية .

٥ ـ حماية الفيلم المغربي من فئة الموزعين المستغلة .

٦ ـ حماية السينمائي المغربي من الفنيين الاجانب الذين يفدون على بلدنا للعمل في بعض القطاعات السينمائية كالاشهار.

٧ ـ اقامة مسابقة سنوية لاختيار اجود الافلام .

٨ ـ فرض الفنان السينمائي المغربي على الشركات الاجنبية التي تصور افلامها في بلادنا .

٩ ـ سحب صلاحية الانتاج من الموزع المغربي ما دام لا يساعد في انتاج الفيلم المغربي المحض .

١٠ ـ حماية الانتاج المغربي بكافة انواعه والعمل على ترويجه.. واقناع اجهزة الاستهلاك على استغلاله .. كالتلفزيون ودور العرض السينمائية والنوادي الثقافية .

١١ ـ تغيير القانون السينمائي الحالي لانه وضع في ظروف استعمارية واعادة صياغته من جديد باشراف السينمائيين المغاربة.

١٢ ـ نستنكر استيراد التلفزيون المغربي للانتاج الاجنبي بمختلف انواعه واشكاله والذي بمعظمه لا يتمشى مع الذوق المغربي، كما نستنكر اهماله للانتاج المغربي الذي يعكس حياتنا بمختلف مظاهرها ويقوم بدور واضح في التثقيف والتوجيه .

١٣ ـ توفير العمل للعناصر المتوقفة من الفنيين المغاربة واعادة النظر في (الباريم) .

١٤ ـ توفير الوقت الكافي ، والمعدات اللازمة لانجاز العمل الفني حتى يتم في احسن الظروف .. وذلك لضمان الجودة المطلوبة .

١٥ ـ على التلفزيون ان يمد يد المساعدة ويتعامل مع الشركات السينمائية الوطنية الفتية التي اصبح عددها يتكاثر يوميا والتي في امكانها ان تقدم انتاجا مشرفا لتوفرها على عناصر جيدة ،وتخلق جوا صحيا من التنافس يثري الانتاج التلفزيوني .. ويرفع من مستواه الهابط باستمرار .

١٦ ـ تنظيم العمل في التلفزيون وفق مخطط مدروس، يتيح الفرصة لمختلف القطاعات الفنية ان تستفيد من هذا الجهاز الحيوي ، حتى لا يبقى الانتاج مقصورا على فئة صغيرة ومحدودة ، تمثل صورة بشعة للاستغلال ، وتكرر نفسها في اعمال رديئة ، وتسد الباب بكل عنف في وجه باقي العناصر .

١٧ ـ خلق معهد وطني للفلكلور والفنون الكوريوكرافية يعطي الفرقة الوطنية للفنون الشعبية .

١٨ ـ ايجاد اساتذة لتدريس الموسيقى العربية بالمعاهد المغربية.

١٩ ـ فتح المجال وضمان الاستمرار للمواهب الجديدة في ميدان الكلمات والتلحين والغناء وتسهيل خروج عملهم الفني الى الوجود.

٢٠ ـ تغيير لجنتي الكلمات والالحان التي تتكون من عناصر بيروقراطية تستغل وضعها لترويج انتاجها الخاص والوقوف امام الطاقات الاخرى التي يجب ان تنشط في الميدان الفني .

٢١ ـ تشجيع ومساعدة الاجواق الموسيقية الحرة لتساهم في النهضة الموسيقية حتى لا يبقى الانتاج الموسيقي مقصورا على الاجواق الرسمية .

٢٢ ـ فرض المراقبة الشديدة على مكتب حقوق التاليف الذي ثبت انه يهمل حقوق الفنان المادية .

قراءات العدد الماضي من «الآداب»

القصائد

بقلم مجاهد عبد المنعم مجاهد

(1) البحث عن الشعر

يعلن فهرس الآداب ان امامنا قصائد عشرا .. فلنفض النظر عما يعلنه الفهرس ونبحث فيها هي عن الشعر – فلنبحث عن ايقاع التجنيح وكيف يشف الواقع امام النغم الباعث الحذر بين اليقظة والنوم .. فلنبحث عن جمالية الانعتاق الانساني من القيد .. فلنبحث عن حلاوة الامكانية الانسانية وهي تتحدى المستحيل .. فلنبحث عن الشعر وهو يخرجنا من تناهينا لنطل على لا تناهي البشرية .. ان الشعر تأسيس بالكلمة .. فما هو التأسيس في الشعر ؟ الدائم .. اقامة الانسان على اسسه الحقة .. الشعر هو الاساس الذي يدعم التاريخ .. في الشعر يكتسب الانسان الوحدة على أساس من وجوده .. فهل هذا هو ما نجده في القصائد العشر ؟

الدليل : أحمد دحبور

يجهض التجنيح ويذبح في عديد من الابيات : فالمباشرة هي لحن الابيات الاساسي : (ان بعض الظن اثم ، غير ان الاثم يفتح شهوة النار ونحن حصيلة النار) و (يكون لكم من الغازين اعداء ، ومن امرائكم اعداء) و (لن ياتي سوى الفقراء) .. والتساؤل لماذا هذه المباشرة ؟ والجواب انها قصيدة كتبت في اطار مقتل غسان كنفاني .. ان غسان كنفاني عمد بالدم ، لكنه لا يمكن ان يعمد بالشعر .. لماذا ؟ ما الفرق بين ان يكتب الشاعر المعاصر عن غسان كنفاني وبين ان يرثي حافظ ابراهيم الملكة فكتوريا ؟ صحيح ان الفرق في شرف الموضوع الاول .. ولكن من البعد الشعري لا فرق : الاثنان تناول من الخارج .. تكبيل في الكفاح .. لا تأسيس في القصيدة للانسان ولا ابراز لحركة هذا التاسيس ومزق القصيدة التقاط بعض ابيات الشعر القديم بلا تلاحم نسيجي .. وضاعت الصور الشعرية وسط المباشرة : (فما وصل الصدى من زحمة المدن ؟) و (تلفت ايها التعب الذي تصطاده الاعباء).. (وهل شاهدت الا النار تكتب اول الانباء ؟) ..

من مذكرات عاشق فلسطيني : خالد علي مصطفى

(حين اتى الصباح لم اخبر صديقا انك الان رياح وطريق) .. ها هي صورة التجنيح الشعري تتالق .. ها هو الانسان او الوطن يصبح حرا كالريح .. (عينيك مفتاحي ، شممت الدم والحسرة ، وارتد الى وجهي) ها هو الانسان يتأسس من خلال الرؤية .. (واسمع الشمس تطير من جفوني ، ثم تلتوي من كؤوس الشاي) استعارة حاسة لحاسة اخرى تفتي لملكات الانسان .. معظم صور القصيدة حافلة بالتجنيح الشعري .. محدثة الحذر المنساب اللازم للايقاع وهو الحذر الذي يجعلنا نستيقظ حينا ونغمس حينا وبين هذين ياتي الايقاع المجنح ..

ولكن اين الفعل الانساني في القصيدة ؟ اين الدخول في التجربة التي تصهر الانسان وتكشف عن تفتح ملكاته وامكاناته ؟

عز الدين القسام : محمد القيسي

وعندما يدرج الشاعر في قصيدته هوامش فاعلم اننا لسنا امام الشعر ما دام قد احتاج الى مذكرة تفسيرية .. التطعيم من المواويل الفلسطينية والتوراة غير ملتحمة شعريا ولهذا شرح الشاعر انها من كذا او كذا .. والقصيدة حكاية لم ينجح التطعيم الشعبي في ان يجعلها مجنحة .. التجنيح في الجزء الشعبي فحسب وهو لصيق .. وكظل المباشرة والحكي من الخارج : (وابو حسن اللداوي هذا ، يعمل حمالا احيانا ، ماسح احذية ، عامل مقهى ، احيانا يتجول بين الاحياء يبيع الترمس للاولاد ، ويملك صندوق عجب) و (قلت له : ما الامر ؟) و (لا اعني احدا ، غرناطة يافا اربد مكه ، وارميا العربي البكاء ، لا في الغزو ولا في التهليل) . و (اليوم يباع ابوذر بمزاد علني) و (الا طورد كالسارق وهو المسروق) .. والقصيدة حوارية متاثرة بصلاح عبد الصبور في رسم شخصية عز الدين القسام اشبه بالحلاج وفي طريقة الحوار .. ثم وقوف امام التصوير الفوتوغرافي (قاوم حمدان المشروع بكل قواه ، ولكن المغدور وقع . حمدان جثا فوق الارض وقبلها رفض التعويض)

قراءتان في الحزن العربي : حسن الخياط

تجنيح ولا محور .. صور شفافة ولا موضوع .. ايقاعات ولا انسان ..نغم بلا محتوى .. (شممتك خلف الشبابيك عطرا قديما وخمرا يعتقه الانبياء) تجنيح شعري حقيقي .. و (ادخل فيك احزك غصنا ولم يقطع) تجنيح شعري حقيقي .. (فكل الصبايا تبعثرن فيك) تجنيح شعري حقيقي .. ولكن حول اي محور ؟ الجمالية مجردة من الحدث الانساني .. وحيث يفتقد الانسان تفتقد الجمالية الكلية ولا تبقى سوى جمالية الصور الجزئية المليئة بحلاوة الايقاع ..

هبوط أورفي : حسب الشيخ جعفر

لقد هبط في البار اخضر اسود .. (هل هو هيبيز ؟) .. وحقا ان الصور ذات التجنيح تنتشر على طول القصيدة : (الشتاءات تلتف في القش) و (مسكونة كنت بالماعز الجبل) و (اني اغطيك بالعشب والقبرات البواكي) .. ولكن هناك بعثرة عن شال من البنفسج وترك نظارة على البار وسكن في الطابق السابع .. وكل هذا ويقال ان اورفي هبط من اعالي نيويورك .. لكن هبوط اورفيوس اليوناني هبوط مفهوم للعالم السفلي ومن هبوطه نبعت الفيثاغورية .. اما هبوط اورفي العراقي او الامريكي فهو هبوط لا نجني منه سوى بعثرة متناثرة ..

حسين مردان : فوزي كريم

(يا قطار الشمال ، يا قطار الجنوب) و (وتبولت بين الرصافة والبيت) .. وشاعر مات .. وخواطر حول هذا الموت .. ورؤية من الخارج شان تناول الشخصيات الواقعة .. ولا شيء سوى ان شوارع بغداد تمتد ولا تجنيح الا حيث ضريح الفرات الجميل وان الوطن غادر وكلما ازداد حبا كان اجمل .. ثم تساؤل كيف ترك حسين مردان الباب مفتوحا .. وهذا كل شيء فاين الشعر ؟

في المصيدة : فاروق شوشة :

(انا في الطريق اليك يا وجهي المعلق في الازقة والعمائر) و (انا في الطريق هواجس الخوف المرير تهزني هزا وتقعدني على وجه الرصيف تفحصت عيناي سيل العابرين ...) و (بل انت اروع من غدي الاتي ، ومن عمري الذي مضى بلا معنى) .. صور التجنيح كثيرة

موظفة من اجل تأسيس الانسان الذي نسي القضية واستسلم للعاهرة (رمز) فجردته من ملابسه وتركته عريان فاقدا للثورية .. وواقعا في المصيدة .. ويبرز التجنيح لان الشعر هنا عالج قضية وأسس موقفا واوضح ضياعا للانسان ..

عندما تختلط الابعاد والآماد : أحمد كمال زكي

والمباشرة كثيرة على طول القصيدة القصيرة : (عشت من بعدك وحدي أتألم) و (الخوف ـ يا للخوف ـ ما كان ليرحم) و (اجتاح طريقي نيزك احمر هائل) ـ اتراه يقصد الشيوعيين !! ـ و (لست بالقائل اني استطيع) .. و (النساء البله بالعري يكرسن الفتون) .. فهل مثل هذه الاشياء التقريرية الخالية من اي نغم وايقاع يمكن ان تصنع مجرى شعريا ؟

ائرهان : أحمد يوسف داود

حلاوة التجنيح وعذوبة الايقاع الشفيف وجمالية آسرة ورقة في الصياغة : (عبثا اريدك انت تقتربين تبتعدين منهكة وانا انتظرتك في الضياء المستحيل وفتحت نافذة على الاشجار نافذة بلا ضوء ومال بك النهار وتجمعت كل الاغاني فيك بائسة مزورة وغدوت تمثالا من الشمع العتيق غدوت دائرتي غبار وانا اعود مراهنا وجع التحول فيك والظمأ الطويل واحط في الاشجار امتعتي واعيد خلقك في انتماء هوى من اللهب الجديد والانتظار) بل ان مقدمة القصيدة قبل هذا المقطع الاخير مثقلة بالنغم والصور المجنحة .. ولكن حول ماذا يدور هذا التجنيح ؟ لا شيء سوى عتامة العرض الذي لا يبين عن شيء ..

شيطبيي : ذو النون الاطرقجي

شرح عن اجمل بلاجات الجزائر .. وشرح عن نوع من الغناء الشعبي الواعي .. وشرح عن منارة الجامع أتكبير بالموصل .. والشعر اذا تخلله الشرح تحول الى نثر .. والصور عادية .. الشباب كالغابات البكر .. الانشطار من سيف الحسن الذهبي .. وقصيدة غارقة في الصور الرومانسية .. وعلى هذا الشط لا شيء سوى صور وحواريات عن ألف ليلة والصبية والريح الجنازة .. واين الفكر الذي تلتف حوله صور غير صور الاحاسيس الانفعالية المباشرة ؟

(٢) البحث عن الفكر

لماذا يا ترى اتبعنا في نقدنا حتى الان طريقة البقع اللونية رغم عدم ايماننا بها في الفن المعاصر ؟ السبب هو القصائد العشر التي اعلنها فهرس « الآداب » على انها شعر .. فنحن عندما نتساءل ما هو الفكر المختفي في هذه القصائد فلن نلقى سوى قصيدة فاروق شوشة .. واذا كنا نسأل عن الفكر في الشعر فلان الفكر هو اصل العمل الفني .. فاذا غاب الفكر وجدنا هذا التسكع في الصور الجزئية .. وجدنا عدم وجود التكوين الغالب في القصائد .. وجدنا خلو هذه الاعمال من التجربة .. وجدنا خلوها من الصدامات الانسانية .. وجدنا افتقادها للنماذج وهي تخلق مصيرها .. اننا لا نجد سوى عناوين كان نجد (قراءتان في الحزن العربي) وللاسف لا نجد حتى قراءة واحدة .. بل ان القول بحزن عربي يحول المشاعر الى مشاعر قومية .. ومن ثم سنجد حزنا روسيا وآخر امريكيا .. وهذا يكشف عن فقدان الشاعر المعاصر للفكر .. ليس لديه سوى احاسيس غامضة .. وهو ليس غموض الصور الشعرية المطلوب ، ولكنه غموض الافتقار الى فكر يريد ان يوصله الشاعر الى القارىء .. اننا لا نجد سوى نماذج واقعية لا ترتفع الى مستوى الفعل الانساني الانموذجي .. انه حسين مردان .. انه اورفي امريكي.. انه عزالدين القسام .. والتخبط في البناء نتيجة منطقية لعدم وجود الفكر .. فمن اين يأتي التكوين ونسج الصور بشكل بناء اذا كانت القصائد خالية من فكر محورية واذا كانت القصائد تكشف عن أن أصحابها لا يعرفون حتى مبادىء الفن .. وهكذا تحول هذا النقد نفسه الى بقع نقدية لان القصائد ليس لديها عطاء للنقد ..

(٣) البحث عن مجلة « الآداب »

ولقد بنت مجلة الاداب مجدها باحتضانها للشعر الحر .. لكنها وهي تحتضنهم كانت تعلم ان الشعراء الاول او الرعيل الاول من شعراء الشعر الحر كانوا مرتبطين بالفكر والثقافة العالمية والعربية وانهم اصحاب تأصيل .. ومن ثم لما انفتحوا على الشعر الحر كان هناك .. الالتزام بالشعر اولا بتعميق انغامه .. الالتزام بالفن بالاهتمام بالجماليات .. الالتزام بالفكر دفعا بالانسان .. الالتزام بالانسان اولا واخيرا كان هدفهم ومبتغاهم .. اما شعراء اليوم فانهم يعيشون على تراث هؤلاء الرعيل الاول ومن ثم نجد اضطرابا في الايقاع .. وخللا في الاوزان وانتقالا من وزن الى اخر دون مبرر وعتامة في الرؤية وابتعادا عن رسالة الشعر وضحالة في الثقافة الشعرية .. وهناك معيار لاختبار كل هذا : فلنقارن قصائد هذا العدد بقصائد شعراء الرعيل الاول : صلاح عبدالصبور ، كامل ايوب ، نزار قباني ، عبدالوهاب البياتي ، مجاهد عبد المنعم ، نجيب سرور ، فاروق شوشة ، نازك الملائكة ، كمال عمار ، ادونيس .. لقد كان هؤلاء مشغولين بالشعر ومن ثم برز الانسان الجديد في شعرهم واضحا وكانت مواقفهم واضحة وتأسيسهم للانسان واضحا.. اما شعراء الجيل الاصغر فهم باسم حزيران وباسم الحزن العربي وباسم شواطىء الجزائر وباسم قراء الكوفة والموصل يبرر نثر الشعر.

القاهرة — مجاهد عبدالمنعم مجاهد



بقلم محمود عبدالعظيم

(١) الاغتيال : حيدر حيدر

تدور هذه القصة حول مأساة مشوهي الحرب بعد انتهاء الحرب .. انهم يظلون يعيشون في ماضيهم واحلامهم منفصلين عن ارض الواقع الذي يتجاوزهم .

فابن جلول محارب قديم فقد بصره في احدى العمليات الفدائية مع العدو وجاء الى القاهرة وتعرف بمدرسة في مدرسة المكفوفين اسمها عائشة واقترن بها .. كانت عائشة تعيش الحاضر ومتعطشة على الدوام للجنس .. بينما ابن جلول غارق في معاركه الماضية وامجاده واحلامه وقد ادى هذا الانفصال بين عالميهما الى خيانتها له وقد اقتضى هذا الواقع المأساوي المحزن ان يعبر عنه الكاتب باسلوب ممزق .. فالقصة لا تسير في سياق طولي للزمن .. ونجد فيها الحدث مقطعا وكذلك السرد .. ويمتزج الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة واحدة .. ونلجأ الى الجو الاسطوري للتضخيم من المأساة والقاص لا يعطينا كل التفسيرات المطلوبة وانما يقدم ذلك كله فيما يشبه الانطباع الذي تعطيه السينما وقد ساعده على هذا لغته الشعرية المجنحة .

ان الجو في القصة قاتم ولا بد ان يكون كذلك اذ انه يستمد قتامته من هذه المأساة .. مأساة اغتيال الوطن العربي من الداخل بسبب غرق ابنائه في امجاد الماضي وعجزهم عن العطاء للحاضر .

ويحس قارىء القصة بانه منغمس في داخلها ويعيش فيها ولا يشاهدها من الخارج .. وهذه طريقة عرض نموذجي للوعي ..

٢ ـ « بأمر السيد .. المدير » : برهان الخطيب

تصور طالبين احدهما وهو احسان حسن واصل دراسته حتى اصبح مهندسا والثاني حمزة فقد فضل ان يساعد اباه في عمله في الصحافة واشتغل بالعمل السياسي واعتقل لاشتراكه في مظاهرات ابان حرب السويس .. الامر الذي ادى الى عدم استكمال دراسته.

ويعقد امتحان لرفع اجور العمال حسب كفاءتهم ويكون رئيس لجنة الامتحان المهندس احسان حسن الذي يمقت الواسطات ويتقدم للامتحان العمال ومن بينهم حمزة الذي لم يعرف بعض الاجابات على الاسئلة الموجهة اليه واختلف اعضاء لجنة الاختبار على كفاءته ولكنه اعتبر ناجحا باصرار من رئيس اللجنة المهندس احسان حسن وبسبب ذلك صدر امر من المدير العام بنقله .

ان الموضوع بسيط .. موقف انساني وقفه احسان من زميل دراسته القديم .. لا ادري هل يدعو الكاتب في هذه القصة الى ان تكون هناك واسطات ؟. هل يدعو الكاتب الى مراعاة المجتمع لظروف الذين فضلوا العمل على الدراسة واشتركوا في العمل السياسي .؟ واذا كان الامر كذلك فكيف نتعرف عليهم .؟ ان احسان حسن تعرف على زميله حمزة جابر بالمصادفة .. ام هل القصة مجرد سخرية من التنظيم الاداري ؟

ان الرؤية الفنية في القصة لم تتخط مستوى الواقع وظلت محصورة فيه واصبح المستقبل غارقا في الضباب مما ادخلها في طريق مسدود .. ويرجع ذلك الى فقدانها الرؤية الشاملة للعلاقات المتشابكة .

وبالرغم من ان الموضوع ليس فيه جديد فاننا نجد القاص قد لجأ الى التقطيع في القصة على شكل عناوين ، والشخصيتان الرئيسيتان فيها هما رمزان شاحبان بلا ابعاد اجتماعية او نفسية .

٣ ـ « العلاقات الاخرى » محمد زفزاف

جيل اصابه العقم وجيل ضائع وليس بين الجيلين حوار . واحد من الجيل القديم يحمل جوالا من التبن او النخالة .. والاخر يجلس على المقهى ومفلس الجيل القديم يطلب العون من الجيل الجديد ولكنه يجده مفلسا .. الجيل الجديد متردد خائف من الجيل القديم بالرغم من انه يجد فيه ملامح ابنه .. فهما متصلان ولكنهما منفصلان .

الاول يحمل تبنا وهو رمز للعقم والاخر خالي الوفاض رمز للضياع لكن القصة شاحبة .. الشخصيتان غير مرسومة ملامحهما الاجتماعية والنفسية ، والموقف بينهما جامد ثابت لا ينمو ، ليست بينهما علاقة جدلية ، مما جعل هناك جمودا وعدم حركة .. والقصة ليس فيها زخم صور وهناك مباشرة وربما كان هذا راجعا الى فقدان المعنى في الحياة .. وليس هناك اطلال على المستقبل ، فالمستقبل ليس له وجود في رؤية القصاص حيث يجمد الحياة .. الرؤية في القصة عاجزة الا عن تجميد الواقع .

٤ ـ « جامع الاعقاب يبحث عن الحرية » : محمد احمد رمضان

ركز القصاص على سيد جامع اعقاب السجائر وهو يريد ان يتحرر من معلمه الاسطى حسنين الذي يستغله .. لكن القصاص شتت القصة عندما ادخله في مجموعة من العلاقات .. علاقته بامه وبزملائه .بخناقاته بالشارع .. وقد اهتم القصاص بالتفاصيل ونقل الواقع بحذافيره .. واللقطة الجوهرية في القصة وهي امكانية افتتاح كشك للسجائر يستقر فيه فيتحرر من معلمه الذي يستغله لم يتم التركيز عليها .

والقصة فيها خصائص القصة التسجيلية من نقل الواقع بشكل فوتوغرافي ليس فيه نبض يحركه .. علاقة جامع الاعقاب بالضابط الذي كان زميلا له في المهنة .. والقصة تقليدية لم ترتفع من مستوى السرد التقريري الى مستوى الخلق المركب وهي لا ترسم نماذج حية تنمو وتفتن بالاحداث .. والقصة ممطوطة بها كثير من التفاصيل الزائدة مثل دخوله في شجار .. وهي تفتقد الوحدة الزمانية والتركيز على الحدث .. وقد رسم القصاص للبطل مشوارا طويلا مما اضاع الفكرة في التفاصيل كما انه ينظر الى شخصياته من الخارج لا من الداخل ولم يصور تمزق البطل بين الواقع والحلم .

القاهرة — **محمود عبد العظيم**